

**Leitura diacrónica: Dramaturgia e encenação de
Falar Verdade a Mentir de Almeida Garrett**

Ana Bela Prudêncio de Pinho

**Trabalho de Projecto de Mestrado em
Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa**

Setembro, 2012

**Leitura diacrónica: Dramaturgia e encenação de
Falar Verdade a Mentir de Almeida Garrett**

Ana Bela Prudêncio de Pinho

**Trabalho de Projecto de Mestrado em
Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa**


Setembro, 2012

Trabalho de Projeto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de
Mestre em Estudos Portugueses – Literatura Portuguesa
realizado sob a orientação científica da
Professora Doutora Helena Maria Duarte Freitas Mesquita Barbas

DECLARAÇÕES

Declaro que este Trabalho de Projecto é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A Candidata,



Ana Bela Prudêncio de Pinho

Lisboa, 21 de Setembro de 2012

Declaro que este Trabalho de Projeto se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

A Orientadora,



Helena Maria Duarte Freitas Mesquita Barbas

(Professora Auxiliar com Agregação)

Lisboa, 21 de Setembro de 2012

*Para a minha filha Alexandra
farol e âncora de todos os meus sonhos e projetos*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Professora Doutora Helena Barbas pelo seu precioso estímulo, pela exigência de método e rigor científicos na orientação deste trabalho, pela incansável disponibilidade para esclarecimentos, opiniões e sugestões. À Professora estou também grata pela cordialidade e inestimável amizade demonstrada.

Agradeço ao Departamento de Português do **St. Julian's School**, em especial às minhas colegas que participaram ativamente na produção da peça **Falar Verdade a Mentir**, bem como aos Departamentos de Arte e de Tecnologia e a todos os alunos que entusiasticamente participaram como atores, técnicos e auxiliares nesta concretização e a todos aqueles que de alguma forma me incentivaram e ajudaram a produzir a peça.

Agradeço à Isabel e à Alexandra pelo incentivo e especialmente à Manuela pelo carinho e constante incentivo.

Agradeço também ao **St. Julian's School** na pessoa do Diretor do Secundário, Nicholas Connolly, por acreditar na minha paixão pelo teatro e por apostar na potencialidade das representações teatrais em língua portuguesa como uma mais-valia para a valorização do desempenho curricular dos alunos.

Leitura diacrónica: Dramaturgia e encenação de **Falar Verdade a Mentir** de Almeida Garrett

Ana Bela Prudêncio de Pinho

Palavras chave: teatro, dramaturgia, interatividade, jogos sérios, representação, realidade virtual.

Resumo:

Neste trabalho de projeto serão focados vários motivos: os que estão na base das dificuldades de os alunos do *St. Julian's School* lerem em Língua Portuguesa; as estratégias adotadas para a resolução dessa dificuldade; o recurso ao conceito de interatividade presente nos jogos virtuais que fazem parte integrante do imaginário e vivência dos adolescentes de hoje para os seduzir para a leitura. Explora-se a relação de semelhança entre a necessidade de ler informação a que se acede na *Internet* e a contida num texto dramático para se atingir um objetivo idêntico – o de desempenhar, com excelência, um papel num jogo interativo ou atuar numa peça de teatro, razões para o desenvolvimento da prática da leitura. Um texto dramático como **Falar Verdade a Mentir**, na versão Scribe-Garrett contém uma forte componente lúdica que pode assemelhar-se à presente em espaços interativos como *Second Life* ou jogos *RPL*, e que estes últimos podem ser usados para tornar aliciante a leitura de textos ficcionais. Apesar de os dois autores apresentarem visões distintas sobre aquela que deve ser a função social do teatro, é a junção dos seus pontos de vista que está na origem da dramaturgia e encenação da versão da peça homónima por mim produzida em 2011.

A Diachronic reading, dramaturgy and staging of the play *Falar Verdade a Mentir* by Almeida Garrett

Ana Bela Prudêncio de Pinho

Keywords: theatre, reading, dramaturgy, interactivity, serious games, performance, virtual reality.

Abstract:

This project will focus on the reasons that underlie the difficulties faced by St. Julian's School students in reading in Portuguese, and the strategies undertaken to sort out this issue that included the concept of interactivity present in virtual games that integrate adolescent imagery and life experience. The need to access information from the Internet in order to perform exemplary in a virtual game, will be compared to the need of having to read a play to perform the part of one of its characters. The reasons to promote reading practices will be pointed out as well. Thus, it will be proven that the reading of a text such as **Falar Verdade a Mentir**, in both Scribe's and Garrett's versions, possesses a strong recreational component that, by being similar to the ones in virtual platforms as Second Life, and RP games, may have a fundamental influence to help the activity of reading a fiction book becoming attractive. Although Scribe and Garret present distinct insights about what the social role of the theatre should be, it is the merging of both points of view that gave origin to the dramatic rewriting of this play and its staging directed by me in 2011.

ÍNDICE

1. Introdução	1
2. Das dificuldades de leitura.....	3
3. Estado da questão.....	5
4. Da Educação	17
4.1. Motivações para a escolha da peça	20
4.2. O tema: da verdade e da mentira.....	21
4.3. Importância do teatro para a formação dos indivíduos	22
5. Garrett, Scribe e a questão da função social do teatro	25
5.1. Direitos de autor – tradução, adaptação, propriedade intelectual.....	32
6. Esta versão de Falar Verdade a Mentir	39
6.1. Dramaturgias	40
6.2. Antropologia textual – contribuições	45
7. Encenação – Opções teóricas e metodologias.....	47
7.1. Os espaços.....	49
7.2. Cenografia.....	52
7.2.1. Palco esquerdo	52
7.2.2. Palco central	53
7.2.3. Palco direito	54
7.2.4. Os cenógrafos	55
7.3. Figurinos e adereços.....	57
7.4. Maquilhagem	58
7.5. Desenho de som	58
7.6. Desenho de luz.....	58
7.7. Projecionista.....	58
8. Trabalho de atores.....	63
8.1. Os elencos	63
8.2. Interação dos participantes	64
9. Conclusão.....	69
Anexos	73
Anexo I – Dramaturgia de Falar Verdade a Mentir, por Bela Pinho.....	75
Anexo II – Vídeos com a exibição de Falar Verdade a Mentir	99
Bibliografia	101
Faixas Musicais.....	104
Índice de Imagens	104
Anexos	104

1. Introdução

Nesta memória será feito um estudo de como a componente lúdica da aprendizagem proporcionada pelos jogos interativos *online* se assemelha à que resulta do jogo de representação de um texto dramático. De como a peça **Falar Verdade a Mentir** de Almeida Garrett pode contribuir significativamente para a educação dos jovens do século XXI do Colégio **St. Julian's School** onde todo o processo de ensino aprendizagem é feito em inglês desde a “*Nursery*”, até ao I.B. [*International Bachalaureat*].

No Colégio, desde muito cedo os alunos são incentivados a ler assim que são capazes de juntar as primeiras letras. Não é de estranhar, portanto, que o incentivo diário da prática de leitura em Língua Inglesa surta efeitos muito positivos no desenvolvimento das capacidades de compreensão, interpretação e escrita.

Quando em anos subsequentes são confrontados com a necessidade de também ler em português para melhorar as suas competências linguísticas, oferecem resistência: primeiro porque têm de continuar a cumprir objetivos de leitura semanais nas disciplinas de Língua e Literatura inglesas e em segundo lugar porque deixariam de ter tempo para realizar atividades de forte componente lúdica como o desporto, a música, o teatro e as TIC, entre outras ofertas extracurriculares proporcionadas pelos vários Departamentos que organizam atividades como o Clube de Xadrez, por exemplo.

A necessidade de motivar os alunos para o desenvolvimento das suas competências orais e escritas em português, deu origem a uma reflexão sobre quais as estratégias adotar para criar apetência pela Língua Portuguesa.

Tirando partido do gosto dos jovens pelos jogos de computador; pelo interesse que demonstram em aprender de forma lúdica através de atmosferas virtuais; e do facto de desde cedo serem convidados a participar em jogos de representação em pequenas

peças de teatro ou em debates como o M.U.N. [*Model United Nations*]¹, desafiei os alunos a alargarem as suas competências de argumentação candidatando-se a representarem em português a peça de Almeida Garrett **Falar Verdade a Mentir**.

Na tentativa de aproximar a peça da vivência dos alunos, procedi à adaptação da linguagem do texto de Garrett sem o trair – nem ao original francês de Eugène Scribe. Dei liberdade aos atores para pesquisarem sobre as respetivas personagens para as poderem compor de acordo com as instruções de encenação mas também com a forma como eles as imaginariam.

O impacto e sucesso que a iniciativa teve junto dos alunos comprova, como se verá no ponto 5, a inequívoca contribuição desta peça de Almeida Garrett para a formação dos jovens (do século XXI) do colégio inglês, nomeadamente no que respeita à aceitação da proposta de lerem ficção e drama portugueses a par dos autores de língua inglesa que integram o Currículo que seguem.

Decorrente do estudo prévio da peça, surgiu a questão dos direitos de autor, devidos por Garrett a Scribe, que será analisada no ponto 6 desta memória. Fundamentar-se-ão aí as razões que alimentam qualquer incumprimento. Será também exposto o enquadramento legal relativo à política do Direito de Autor que hoje permite a utilização da peça de Garrett para fins educativos.

Após uma breve referência à potencialidade das várias versões dos textos dramáticos poderem constituir um *corpus* de estudo representativo da evolução social e histórica das sociedades, será apresentado o trabalho de encenação que inclui a metodologia seguida, o tratamento dos espaços, a cenografia e o trabalho de atores em que se fundamenta o projeto que deu origem a esta reflexão.

¹ *Model United Nations* é uma simulação académica que tem por objetivo levar os participantes a tomarem conhecimento de temas de interesse internacional. Cada equipa de representantes de um país apresentará a uma assembleia temas fraturantes da atualidade. Neste debate simulado ganha o país cujo/a orador/a melhor defendeu o tema perante os colegas que desempenham o papel de diplomatas das diferentes nações.

2. Das dificuldades de leitura

Falar Verdade a Mentir de Almeida Garrett é uma obra de leitura integral recomendada no Plano Nacional de Leitura para o 8º ano do Ensino Secundário Português.

Estando em vigor no colégio internacional de Carcavelos, *St. Julian's School* o *National Curriculum* inglês, desde a *Nursery* toda a aprendizagem se processa integralmente em inglês, fazendo os idiomas Português e Francês parte do grupo das Línguas Estrangeiras ensinadas a partir do *Year 5* (equivalente ao 6º Ano do Ensino Básico do sistema de ensino Português) na *Secondary School*.

Desde a mais tenra idade os alunos são incentivados a ler em inglês seja através de jogos na sala de aula, livros infanto-juvenis, jogos *on-line* ou através de sítios na Internet que disponibilizam cursos de alfabetização. Quando terminam a *Secondary School* no *Year 10* do IGCSE já foram orientados na leitura das obras literárias mais significativas escritas em Língua Inglesa que fazem parte do *curriculum*. Acresce que os alunos são avaliados semanalmente pelas leituras adicionais que vão realizando. Em todo este percurso é privilegiada a compreensão e a escrita que exercitam cada vez que entregam uma ficha de leitura.

Quando lhes é solicitado que leiam determinadas obras, fora da sala de aula, no âmbito da disciplina de Português primeira língua, e do Plano Nacional de Leitura, de forma a melhorarem o seu nível de desempenho, os alunos começam a oferecer resistência. Primeiro porque não podem abrandar a leitura em inglês sem incorrerem em sanções e, em segundo lugar, porque, no seu entender, os livros de autores portugueses são aborrecidos e desinteressantes para além de apresentarem um tipo de vocabulário que não dominam, acabando por perder demasiado tempo a descodificá-los apesar de falarem português em casa e com alguns amigos.

Ao longo da minha prática de lecionação planifiquei inúmeras unidades letivas que permitissem aos alunos da *Secondary School* do *St. Julian's* criar apetência pelo texto dramático em geral e, sobretudo, por todos aqueles produzidos por autores portugueses desde o século XVI. Esta preferência pelo estudo detalhado do texto dramático (que pode ou não conduzir à encenação de peças escolhidas), advém do facto de ter verificado que, mesmo em tradução, e de forma geral, os alunos portugueses não tomam a iniciativa de ler pelo prazer que a leitura possa proporcionar, limitando-se a cumprir minimamente os objetivos didáticos incluídos nas planificações anuais da disciplina de Português. Assim, em vez de ajudar a fomentar o conhecimento geral dos jovens, a leitura pode ser uma atividade facilmente desmotivante quanto mais não seja por não corresponder aos interesses imediatos dos alunos cuja língua materna é o Inglês (mesmo e apesar de a sua nacionalidade poder ser portuguesa).

Uma das estratégias usadas para chamar a atenção dos alunos para os textos incluídos nos manuais, e que são quase sempre retirados de romances ou livros infanto-juvenis, tem sido a leitura dramatizada.

Talvez por apelar ao imaginário do mundo dos contos infantis, este tipo de leitura funciona sobretudo a nível da língua verbal oral, e vive da intencionalidade que o leitor imprime à narrativa. Desde que quem lê represente bem, e com originalidade, o papel de cada personagem que intervém no excerto, consegue-se por vezes despertar a curiosidade de alguns alunos que se oferecem para imitar a leitura dramatizada que ouviram do professor, ou de um colega mais hábil, iniciando uma relação diferente com o texto impresso em português. Mas há sempre os resistentes. Há sempre alunos para quem ler ou ouvir ler em português é uma atividade desagradável, sobretudo porque têm de fazer a mesma coisa em relação aos textos ingleses nas aulas de Língua Inglesa, Literatura Inglesa, Creative Arts e Drama constituindo a disciplina de Português apenas, no seu entender, uma disciplina de Língua estrangeira com uma carga de três horas letivas como o Francês ou o Espanhol.

Para além do exposto acima, devido ao vertiginoso crescimento tecnológico foi alterada a forma como os alunos do século XXI acedem ao conhecimento, bem como a sua relação com o saber. A influência dos *media* e das tecnologias de informação têm de ser tidos em conta se se pretende promover o gosto pela leitura em Português dos alunos de um colégio Internacional onde vigora o ensino em Inglês.

3. Estado da questão

Até ao século XIX o livro era um produto tecnologicamente apetecível e elitista, constituindo uma forma de diferenciação social e cultural e contribuindo para a construção de um saber intelectualizado – muitas vezes distanciado dos conhecimentos puramente empiristas. Hoje em dia, a interação massiva dos jovens em idade escolar com o mundo que os rodeia não se faz tanto por intermédio dos livros ou manuais escolares, mas através do recurso às novas tecnologias de informação (IT): às redes sociais como o *facebook*, *tweeter*, *iMessage*, *SMS* ou *Instant messaging*. Todas estas tecnologias lhes permitem tanto fazer pesquisas no ciber espaço para realizar as suas tarefas e projetos escolares, como ocupar os seus momentos de lazer vendo vídeos no *vídeo-on-demand*, ou brincando com jogos de computador, consolas, etc.

No mundo em que Garrett viveu, a grande democratização do ensino e do acesso ao conhecimento por ele advogada – e que hoje existe sobretudo devido ao advento dos computadores e da navegação no ciberespaço – era uma utopia nem sequer imaginável mesmo para os mais privilegiados. Se o apoio dos livros impressos era condição indispensável para a aquisição de conhecimentos, e se adquiri-los estava apenas ao alcance das classes abastadas, atualmente é também impossível para um jovem conceber a vida em geral, e académica em específico, sem o apoio emocional e intelectual providenciado pelas já mencionadas IT. Estas estão agora disponibilizadas a qualquer indivíduo mediante o uso, entretanto liberalizado, do computador pessoal que, aos poucos, e sem que as pessoas disso se apercebessem, acabou por criar um alto grau de dependência, ainda que disso não se tenha consciência plena.

A democratização do conhecimento e da educação graças à tecnologia tem vindo a sofrer um crescimento exponencial imparável que relegou para segundo plano a função do livro impresso vigente até meados do século XX.

Abro aqui um parêntesis, gostaria de relembrar que esta preferência pelos meios de comunicação em detrimento dos livros já se anunciava há aproximadamente 87 anos com o aparecimento da Rádio (1925) e da Televisão (1957). Ao tempo, ambas constituíam inovações tecnológicas de grande relevo, mas também elas passaram para segundo plano assim que os computadores e a *Internet* começaram a inundar os mercados. E mesmo que a televisão tenha tido um papel de relevo para fazer chegar a lugares remotos cursos ministrados através de emissões educativas especiais – como acontecia com o projeto da Telescola nos anos 60 e 70 – e ainda hoje com a Universidade Aberta, atualmente só tem efeitos perniciosos naquilo que diz respeito à manutenção ou promoção de hábitos de leitura. A propósito relembro a surpresa estampada no rosto de um aluno do I.B. [*International Bachalaureate*] que, tendo a hipótese de ver na televisão o filme **Perfume: The story of a killer** (2006), assumiu já não ter de ler o romance de leitura obrigatória **O Perfume** de Patrick Süskind por ter visto a sua versão cinematográfica e já lhe conhecer o enredo.

Também, no que diz respeito à imprensa escrita, quer as revistas, quer os jornais diários – com exceção de **A Bola**, **Record**, e de outros hebdomadários desportivos que constituem um nicho de mercado com leitores fidelizados – pertencem ao grupo da linguagem verbal escrita, ou seja, pertencem ao grupo da linguagem que tem de ser decodificada. Se o leitor possuir conhecimentos reduzidos da língua, quer seja a nível vocabular quer seja por falta de cultura geral, por exemplo, é comum ficar desmotivado passando a considerar o ato de ler como algo demasiadamente penoso, desprovido de qualquer gratificação imediata. E é este tipo de imediatismo, aliado ao facilitismo, que parece caraterizar a forma como os jovens vivem o seu dia-a-dia, e que consiste em experimentar o *momento* sem sentirem a necessidade de se esforçarem demasiado para compreender o porquê das ações e das escolhas que vão fazendo. A vivência pontual e instintiva do quotidiano permite aos jovens *surf*ar a vida de forma ligeira mas conseguindo ao mesmo tempo obter grande variedade de estímulos emocionais.

Ora, se o que lhes interessa é interagir com o mundo e com os seus pares, de forma a obter respostas imediatas para as suas necessidades de momento sem grande esforço, ler torna-se um exercício no mínimo penoso. Tanto mais se, em particular, o exercício da leitura os obrigar a desenvolver a capacidade de atenção, o vocabulário, e

toda uma disciplina mental para ler passivamente um relato de algo que acontece a personagens outras que não a eles próprios.

Forçar adolescentes a visualizar mentalmente espaços, tempos, personagens – e seus retratos físicos e psicológicos, descrições e narrações – permanecendo em silêncio e imobilidade implica que estes tivessem desenvolvido, *a priori*, traços de uma natureza contemplativa que nada tem a ver com a forma ativa/reactiva como vivem o quotidiano. Para os jovens de hoje a vida é sinónimo de interação mediatizada pelas TIC sem as quais a própria permanência dentro de uma sala de aula pode ter consequências imprevisíveis do ponto de vista funcional.

Por exemplo, no colégio, o uso do *personal computer* nas salas de aula é obrigatório para os alunos do IGCSE e do I.B., logo se ficarem privados do acesso à *Internet* nos computadores pessoais, não lhes será possível pesquisar informações relevantes para o desenvolvimento e consolidação de aprendizagens, ou aceder a sítios educacionais para realizar as tarefas que possam estar a desempenhar na sala de aula; como acontece na disciplina de Língua Inglesa que utiliza o *software* **Hot Potatoes**² quase diariamente, enquanto na *Primary* os alunos exercitam o raciocínio matemático com a ajuda do *site* **My Maths**³.

Sem internet a pesquisa não se faz, ficando também inviabilizada a utilização de conteúdos de cada uma das disciplinas disponibilizados na plataforma de *e-Learning* da escola e à qual os alunos têm obrigatoriamente de aceder para recolher informação ou entregar trabalhos via *wiki*, por exemplo:

A conectividade será de teor globalizante e envolverá os actores nela interessados em participar. As malhas reticulares da terceira geração permitem o acesso permanente às redes de dados, para que qualquer pessoa possa estar permanentemente ligada, onde quer que se encontre, seja para telefonar, receber e enviar mensagens de correio electrónico seja para navegar na internet, etc. [...] as gerações mais novas, ao usarem intensivamente as possibilidades que a tecnologia disponibiliza, estão a desenhar os contornos do futuro e as práticas a ele associadas.⁴

² Acedido de <http://hotpot.uvic.ca/>, em 10.08.2012.

³ Acedido de <http://www.mymaths.co.uk>, em 10.08.2012.

⁴ Tomé, C. C. (2007). **O Que é o e-Learning, Modalidades de ensino electrónico na Internet e em disco**. Lisboa: Plátano Editora. p. 21.

A obrigatoriedade de ler livros em suporte papel, ou mesmo nos *kindle*, com a finalidade de responderem a questões de natureza literária, nos testes ou em exames de final de ciclo, limita substancialmente a possibilidade de interagir com o mundo ficcional. A grande maioria dos jovens sente que ler não lhes permite a troca de informação ou a partilha de experiências com as personagens. Ler para decorar, analisar e dissertar, longe de proporcionar prazer, provoca antagonismo só ultrapassado por uma minoria para quem a leitura é sempre uma mais-valia e que leem sempre que podem.

Por seu lado, grande parte daqueles que não gostam de ler o livro tradicional, não mostra qualquer relutância em fazer uma leitura atenta de tudo o que procuram na *Internet*. E se a leitura de um livro lhes era penoso, ler as instruções, por vezes longas e complexas, para atingir um bom nível de desempenho nos videojogos é um exercício que não lhes causa qualquer problema por ter aplicabilidade imediata como vencer com eficácia e rapidez quaisquer outros cibercibautas que estejam *online* a participar num mesmo jogo de estratégia. A emoção de vencer ou conquistar uma alta pontuação produz uma espécie de efeito de «esfregar a lâmpada de Aladino», sendo a lâmpada metáfora para *Internet* e o génio sinónimo da informação a que conseguem aceder de imediato para satisfazer os seus desejos. Este é o paradigma do imediatismo que caracteriza as gerações nascidas após o ano 2000 para quem todos os objetivos têm de ser atingidos em tempo real com um simples «clicar» de uma tecla de computador ou de outra forma igualmente rápida.

Se pensarmos em jogos interativos como por exemplo *Sims*, *Civilization*, *Mortal Combat* ou *Street Fighter*, a construção de uma narrativa virtual passa a ser um desafio e um prazer, talvez porque os jogadores têm hipótese de aprender intuitivamente como agir para atingir um determinado objetivo por tentativa e erro. Independentemente do valor literário de qualquer narrativa em suporte papel, os jovens dão preferência a poderem criar eles próprios uma história em que participem ativamente enquanto atores de um percurso com o qual se envolvem, ao mesmo tempo que se tornam autores dessa mesma ficção.

Ler as peripécias pelas quais passa um herói, ou heroína, de uma qualquer ficção não proporciona o mesmo nível de emoção que o de viver a realidade dessas sensações e emoções que os autores dos romances criaram para essas personagens.

No entanto, ler um texto em suporte papel, ou formato digital, para adquirir as competências necessárias para dominar o jogo e mudar de nível, cria apetência por continuar a explorar informação com o fim de se sentir na pele a sensação de superação devido à vitória alcançada, quer se interaja com outros jogadores ou o adversário seja o próprio computador. Ganhar uma partida de xadrez ao *software Deep Blue*⁵ proporcionará muito provavelmente uma sensação de euforia, pelo menos, tão intensa como se o jogador enfrentasse um oponente de carne e osso e o vencesse.

Também no teatro, é necessário que os atores façam vários níveis de leitura do texto dramático no sentido de, tal como nos jogos, dominarem a personagem: a sua conceção física e psicológica, a inserção espaço-temporal, em suma, a alma com que o dramaturgo a dotou, de forma a encarnarem-na fielmente em cada uma das atuações. Para um ator «ganhar o jogo» consiste em ser capaz de exteriorizar, com excelência, todos os níveis de construção da personagem que representa.

Durante o trabalho de preparação do ator, o texto é lido inúmeras vezes; as falas são repetidas até à exaustão; os gestos, expressões faciais e movimentação cénica são trabalhadas e repetidas até que o encenador (e os próprios atores) sintam que a pele de uma entidade descrita no texto se colou à do ator. Este, ao materializá-la no seu próprio corpo, vai conseguir passar para o público as emoções que a personagem estará a sentir. Por sua vez, e devido à atividade dos neurónios espelho, cada um dos elementos do público recriará em si próprio as emoções com que foi contagiado pelo binómio ator/personagem – consoante o seu grau de sensibilidade aos estímulos a que é submetido durante a representação.

Assim, quer a realidade aumentada:

A realidade aumentada (AR) consiste na visão ao vivo, direta ou indireta, de ambientes físicos do mundo real cujos elementos são aumentadas por *inputs* sensoriais gerados por computador como por exemplo o som, vídeo, gráficos ou dados de GPS.⁶

⁵ *Deep Blue* era o nome do programa e do supercomputador criado pela IBM especialmente para jogar xadrez e que estava equipado com 256 co-processadores, capazes de analisar aproximadamente 200 milhões de posições por segundo. Acedido de <http://www-03.ibm.com/ibm/history/ibm100/us/en/icons/deepblue> em 20.08.2012.

⁶ «Augmented reality (AR) is a live, direct or indirect, view of a physical, real-world environment whose elements are augmented by computer-generated sensory input such as sound, video, graphics or GPS data. It is related to a more general concept called mediated reality, in which a view of reality is modified (possibly even diminished rather than augmented) by a computer. As a result, the technology functions by enhancing one's current perception of reality. By contrast, virtual reality replaces the real world with a

quer plataformas como a **Second Life**⁷, ou jogos RPG [*Role-Playing Games*]⁸ são formas de entretenimento que fazem parte dos mundos virtuais contemporâneos que podem aproximar os usuários da esfera da representação, da dramaturgia.

Ao tornar-se possível viver em simultâneo uma hiperrealidade, ou hipervida, ou seja, assumir a sua própria individualidade, ser aluno na sala de aula, ser protagonista no mundo mais ou menos ficcional do *facebook*, ser um *username* num *chat* de uma rede social, qualquer pessoa pode enfim, afirmar-se como uma espécie de super-herói, ou como um ser virtual, que vive em tempo real em vários universos paralelos e tempos múltiplos. Concretizando, cada indivíduo, assumindo diversos alter egos, vive virtualmente em tempos e espaços múltiplos simultâneos.

Paralelamente, o ator também se desmultiplica. Este é um indivíduo com vida própria: família, amigos, etc. que convive e interioriza as vidas das várias personagens que representa nos inúmeros cenários de cada uma das peças em que participa.

É devido ao que acima foi exposto que se justificará a noção de que o conceito de ser, ou existir, para um jovem do século XXI, de qualquer ano de escolaridade significa, sobretudo, representar-se a si próprio em múltiplos universos paralelos virtuais, o que poderá significar que cada individualidade se desdobra conscientemente em múltiplas *personae*⁹.

Perante este cenário, qualquer hipótese de poderem representar/desempenhar um papel principal, ou mesmo secundário, numa peça de teatro à semelhança do que

simulated one. Augmentation is conventionally in real-time and in semantic context with environmental elements, such as sports scores on TV during a match. With the help of advanced AR technology (e.g. adding computer vision and object recognition) the information about the surrounding real world of the user becomes interactive and digitally manipulable. Artificial information about the environment and its objects can be overlaid on the real world». Acedido de <http://mashable.com/follow/topics/augmented-reality/>, a 05.07.2012.

⁷ **Second Life**. Acedido de <http://www.secondlife.com> em 27.08.2012.

⁸ «Interactivity is the crucial difference between role-playing games and traditional fiction. Whereas a viewer of a television show is a passive observer, a player in a role-playing game makes choices that affect the story. Such role-playing games extend an older tradition of storytelling games where a small party of friends collaborate to create a story. While simple forms of role-playing exist in traditional children's games of make believe, role-playing games add a level of sophistication and persistence to this basic idea with additions such as game facilitators and rules of interaction. Participants in a role-playing game will generate specific characters and an ongoing plot. A consistent system of rules and a more or less realistic campaign setting in games aids suspension of disbelief. The level of realism in games ranges from just enough internal consistency to set up a believable story or credible challenge up to full-blown simulations of real-world processes». Acedido de <http://cliftonprep.co.za/school/category/role-playing-game-society/> em 05.07.2012.

⁹ In Dictionary.com, «according to C.G.Jung's psychology, the mask or façade was a way to satisfy the demands of the situation or the environment and did not represent the inner personality of the individual».

aconteceria se assumissem uma identidade no **Second Life** (2003) ou **Façade**¹⁰ (2005), aproxima os jovens do universo das realidades alternativas que fazem parte da sua vivência quotidiana.

Assumir uma identidade nos mundos virtuais referidos acima; viver o papel de uma personagem de uma peça de teatro, ou participar, ainda que mais não seja como figurante num filme – como atrás referido – pode criar apetência pelo universo da dramaturgia em detrimento da leitura de narrativas de ficção tradicional de que **Huckleberry Finn** de Mark Twain é um excelente exemplo, por possuir todos os elementos literários que tornam fascinante e imparável a sua leitura – para quem gosta de ler.

No que respeita ao ato de leitura em si, posso concluir que existem dois tipos de leitores: os *fruitivos* que cultivaram o virtuosismo do vício da leitura e os *funcionais* que só leem para recolher informação pontual, ou porque a isso são obrigados, sendo habitualmente estes últimos aqueles que não se importam de se dedicar a leituras mais atentas se disso resultar uma obtenção imediata de informação para as suas necessidades de momento. Neste caso, um aluno que não goste de ler poderá não rejeitar a experiência de explorar um texto dramático porque este serve para lhes dar as instruções para jogarem um jogo específico que os leva a poderem sentir na pele a experiência de um outro (real ou virtual), sem deixarem de ser eles próprios.

Assim, representar papéis de personagens da ficção dos textos narrativos ou dramáticos, imitando o viver de uma vida que não é a sua, permite-lhes serem co-criadores e co-atores de narrativas virtuais. Em suma, invocando Pessoa, ler para representar permite-lhes fingir que é dor, a dor que sentem ser a da personagem por eles representada.

E eis, enfim, o porquê do valor inestimável do texto dramático no desenvolvimento do gosto pela leitura, porquanto é este tipo de texto que permite que o leitor possa vir a ser ator e representar fisicamente um papel sentindo e explorando, no tempo em que dura a representação, uma infinidade de experiências que cada

¹⁰ **Façade** «is a dramatically interesting, real-time 3D virtual world inhabited by computer-controlled characters, in which the player experiences a story from a first-person perspective. Facade was publicly released as a freeware download / cd-rom in July 2005». Acedido de <http://games.softpedia.com/get/Freeware-Games/Facade.shtml>, em 02.07.2012.

personagem proporciona, conseguindo eventualmente perceber melhor a dimensão do seu próprio papel enquanto ser social, bem como o dos outros em relação a si próprio.

Hoje em dia já não interessa tanto saber quem foi ou o que fez, numa peça ou filme, uma determinada personagem, mas antes ter a experiência de viver a vida dessa mesma personagem. O paradigma existencial de Descartes parece ter mudado devido ao avanço tecnológico em geral e ao advento da *Internet* em específico, como refere António Damásio numa entrevista ao Jornal *Público* em 2010:

J.P.: - *Acha que a Internet e a maneira como as pessoas – e principalmente as crianças – interagem hoje com os computadores podem estar a alterar o cérebro humano? De que maneira?*

A.D.: - De variadíssimas formas. Não há dúvida de que a rapidez de processamento cognitivo está a aumentar sob o efeito do *multitasking* e do bombardeamento de sinais, em geral visuais. Isto influi sobre a atenção e seria improvável que não levasse a uma modificação da forma como o nosso cérebro funciona e como concebemos o mundo.¹¹

Hoje, para se ser já não parece ser necessário pensar ou ver a vida de forma intelectualizada – se posto de forma simplista. O que faz sentido para os jovens é experimentar para Ser, independentemente da experiência que vivem ser proporcionada pela realidade concreta do dia-a-dia, ou através das experiências que obtêm navegando nos universos virtuais. A perspetiva empirista¹² é portanto aquela que liga os jovens a tudo o que faz apelo ao seu mundo sensorial e que os motiva a explorar, sobretudo na fase da adolescência.

O conhecimento baseado na repetição e memorização de conteúdos que vigorava nos anos 50 do século passado deixou de fazer sentido, porquanto os jovens entendem a vida com um pragmatismo absoluto, privilegiando aceder aos conhecimentos que lhes permitem operar com excelência nas áreas de especialização que escolheram e por isso, aos poucos, acabou por se instalar um certo analfabetismo funcional que advém da recusa dos jovens em dedicarem mais do que o tempo minimamente necessário ao

¹¹ Acedido de <http://www.publico.pt/Ci%C3%AAncias/antonio-damasio-o-neurocientista-poe-a-mao-na-consciencia-1461526?all=1>, em 16.07.2012.

¹² Empirismo – É a tendência que perpassa todas as correntes filosóficas que, de um modo mais ou menos acentuado, consideram a experiência sensível, ora como a única válida à garantia do conhecimento verdadeiro, ora como o ponto de partida para esse conhecimento, podendo este, no entanto, ultrapassar posteriormente a experiência sensível. De um modo ou de outro, o empirismo designa sempre uma redução, total ou parcial, do conhecimento à experiência direta que os sentidos recebem. Acedido de [http://www.infopedia.pt/\\$empirismo](http://www.infopedia.pt/$empirismo) em 17.07.2012.

estudo ou pesquisa de tudo o que esteja fora do seu âmbito de atuação profissional recusando-se a alargar o seu leque de conhecimentos e cultura geral.

Torna-se compreensível portanto que o ato de ler um texto dramático com vista à sua representação, e que permite aceder a este nível de vivência empirista, pode tornar-se aliciante para um jovem que anteriormente se recusava a ler sequer um capítulo de qualquer livro. Ao pressentir que ler um guião e decorá-lo para representar uma personagem, outra, que não apenas aquela que está mais densamente modelada em si, lhe dá a hipótese de desempenhar em simultâneo outros papéis, o jovem pode complementar e enriquecer o seu dia-a-dia, onde é o protagonista de uma realidade que nem sempre sente como aliciante, validando a leitura como um bom investimento.

Reformulando, se a leitura de um romance ou narrativa de ficção não era suficientemente apelativa para este público-alvo, porque não podiam fazer qualquer tipo de simulação ou participar num jogo em que criassem uma história onde fossem personagens principais, o estudo do texto dramático constitui uma boa hipótese de poderem participar numa outra espécie de jogo. Representando, em tempo real, o papel de uma das personagens com quem possam criar laços, podem sentir uma qualquer identificação virtual, em vez de serem meros espectadores passivos do universo ficcional dos romances em suporte papel ou suporte digital: *kindle* ou *e-Reader*, como anteriormente mencionado.

A contínua exposição dos jovens aos universos virtuais, em que aprendem a interagir com realidades alternativas em que simulam vidas ou quaisquer situações de jogo através da escolha de várias hipóteses de ação, permite-lhes criar uma ponte que dá acesso lógico ao universo da representação; ou seja, ao universo do teatro.

Convém, no entanto, fazer aqui uma distinção entre «simular» e «representar». **Simular** significa, na minha perspetiva, um indivíduo fazer de conta que é uma qualquer personagem virtual que vive num determinado lugar do ciber espaço, e que faz determinadas ações que pode deixar a meio, se o programa permitir, quando quiser fazer uma pausa e ir até ao café, para voltar a retomar o jogo quando novamente lhe apetecer. Por sua vez, o vocábulo **representar** significa, na minha perspetiva, que um ator atue perante um público, num momento irrepetível, emprestando o corpo à essência de uma personagem de um texto que foi escrito com a finalidade de ser levado à cena e de ser

apresentado a um público que observa o seu desempenho ajuizando da verosimilhança, veracidade e entrega na sua interpretação.

Ou seja, a representação teatral e a representação no âmbito de um ambiente virtual 3D como o **Second Life** – embora não deixem ambas de remeter para formas de representação – são distintas porque na primeira há atores, encenadores, técnicos e público, bem como uma história pré definida por um dramaturgo. Na segunda todos os jogadores são dramaturgos (*drama managers*) e atores do seu próprio papel. O público são os outros jogadores e a história é criada no momento e depende do desenrolar da ação e das limitações impostas pelo *software*.

Em **Computer as Theatre**¹³, B. Laurel apresenta uma teoria semelhante ao sugerir existirem várias similitudes entre o teatro e o *design de interfaces* uma vez que ambos têm em comum a representação da ação. Contudo, a autora afirma que o texto dramático difere do romance e das outras formas literárias porque aquele é suposto ser representado. Ou seja, é possível inferir que, para Laurel, a interação da pessoa com os universos virtuais pode constituir uma representação solitária de onde está ausente o público e em que o usuário do *interface* é um ator que atua para si próprio e cuja *performance* consiste em interagir com as hipóteses de escolha de ação oferecidas pelo programador do jogo.

Enquanto de há vinte anos para cá se tem vindo a assistir a uma crescente habituação dos jovens nativos digitais à teatralização da vida com o recurso às tecnologias digitais disponíveis nos computadores pessoais, com os LARP [*Live Action Role-Playing Games*] começa a surgir a oportunidade de os jovens cibernautas migrarem com grande naturalidade para o mundo da representação propriamente dita.

Neste tipo de jogos cada interveniente segue fisicamente um guião que é distribuído aos participantes. Estes interagem num universo ficcional como personagens pré determinadas que procuram atingir um objetivo específico normalmente criado por *game masters*/encenadores que decidem sobre o conjunto de regras que deverão ser usadas para conduzir a atuação dos intervenientes neste jogo de representação em que os participantes são atores e espectadores da *performance* dos outros:

Os participantes retratam fisicamente personagens num cenário fictício, improvisando o discurso e movimentação das suas

¹³ Laurel, B. (1993). **Computers as Theatre**. U.S.A.: Addison-Wesley Publishing Company.

personagens um pouco como os atores do teatro de improviso. Isso é diferente dos jogos de *role-playing* de computador, onde as ações das personagens são descritas verbalmente. Os LARPs podem ser jogados numa área pública ou em privado, e podem durar horas ou dias. Normalmente não há espectadores. Os jogadores podem vestir-se como a sua personagem e levar equipamento adequado, e o meio ambiente às vezes é decorado para se parecer com o cenário do jogo. Os LARPS podem constituir eventos únicos ou uma série de eventos no mesmo ambiente, e os eventos podem ir de um punhado de jogadores a vários milhares. [...] Os jogadores, por vezes, representam várias vezes o papel da mesma personagem em eventos separados, desenvolvendo progressivamente a personagem e as suas relações com as outras personagens e cenário.¹⁴

Há várias experiências de RPG mesmo em Portugal, aplicadas até a áreas mais eruditas e didáticas como as visitas turísticas e salvaguarda de património cultural. Em 2006, no projeto **InStory**, H. Barbas e N. Correia exploraram a prática e procuram definir o conceito de *Mobile Storytelling* unindo neste projeto as técnicas dos RPG e LARPS. O objetivo inicial do **InStory** consistia em:

parcialmente orientar o usuário na sua primeira visita à Regaleira, ajudando-o a mapear a área geográfica vasta e complexa, e guiá-lo através dos pontos históricos ou temáticos mais interessantes. [...] Esta teia de caminhos possíveis também pode ser considerada como uma estrutura básica para a criação de um futuro jogo de encenação interativo, num ambiente virtual (reproduzindo o espaço existente da Regaleira), igualmente habitado por avatares ou humanos.¹⁵

Em 2007, o grupo de teatro **Tapafuros** representou ao ar livre, e com caráter volante, **Folia – Tu és isso** nos jardins do palácio da Regaleira, com encenação de Paulo Borges em que convidavam o público a interagir com os atores entrando no jogo da representação, como se fizesse parte do elenco. Neste caso, enquanto decorria a intriga,

¹⁴ «Participants physically portray characters in a fictional setting, improvising their characters' speech and movements somewhat like actors in improvisational theatre. This is distinct from table top role-playing games, where character actions are described verbally. LARPs may be played in a public or private area, and may last for hours or days. There is usually no audience. Players may dress as their character and carry appropriate equipment, and the environment is sometimes decorated to resemble the setting. LARPS can be one-off events or a series of events in the same setting, and events can vary in size from a handful of players to several thousand. [...] Players sometimes play the same character repeatedly at separate events, progressively developing the character and its relations with other characters and the setting.». Acedido de <http://www.project1999.org/forums/archive/index.php/t-49123.html> em 12.07.2012.

¹⁵ Barbas, H. e N. Correia. (2006): «to partially guide the user in his first visit to Regaleira, helping him to map out the vast and complex geographical area, and guide him through the most interesting historical or thematic spots. [...] This web of possible paths can also be considered as a basic structure for the creation of a future role-play interactive game, in a virtual environment (reproducing the existing Regaleira space), equally inhabited by avatars and or human.». in “Documenting InStory – Mobile Storytelling in a Cultural Heritage Environment”, in *Intelligent Technologies for Cultural Heritage Exploitation* (Workshop). Riva del Garda, Italy.

atores e público deslocavam-se a pé descobrindo os lugares idílicos da quinta que servia de cenário à encenação:

Mas tens de estar preparado para te veres ao espelho, sabendo que ele não existe. Tens de estar preparado para veres, intimamente e sem anestesia, aquilo que te desconheces ou pretendes acima de tudo ocultar. Dos outros e, sobretudo, de ti próprio. Tens de estar pronto para visitares todas as mais recônditas possibilidades da vida, da morte e do que há para além de vida e morte. As tuas mais fundas possibilidades, o que és para além de ti mesmo. Tens de estar pronto para te despires. De tudo e de ti próprio.¹⁶

Enquanto no projeto **InStory** coexistiam as técnicas do RPG e LARPS: o público era convidado a criar um jogo de representação a partir de uma personagem previamente oferecida, recebendo instruções através de um *Personal Digital Assistant* (PDA), no projeto do teatro **Tapafuros** apenas as técnicas do LARPS foram consideradas mas, ainda assim, o público devia atuar *out-of-character* – não representando qualquer personagem em específico e sem recurso a quaisquer indicações via *media* digital.

Semelhante ao projeto do teatro **Tapafuros**, há cerca de quatro anos, foi encenada pelo Departamento de Drama do *St. Julian's School* a peça de Shakespeare **Romeo and Juliet** que teve como cenário os jardins centenários do colégio que datam do reinado de D. José I. Também nesta representação o público, composto por pais, alunos, professores, familiares e amigos, foi convidado a participar na ação como se fizesse parte do elenco da peça cujas exhibições (três noites sucessivas – o máximo permitido pela escola) tiveram grande sucesso.

A representação de **Romeo and Juliet** está profundamente enraizada na tradição teatral desta Escola Internacional *St. Julian's School*, onde existe há muito um Departamento de Drama que todos os anos leva à cena uma ou duas peças relacionadas com as obras estudadas nos vários anos do Currículo Nacional Inglês. É dada especial incidência às obras de William Shakespeare, representadas por alunos do IGCSE e I.B. e apresentada aos restantes docentes e encarregados de educação. Percebe-se, pois, a importância que teve, em 2011, a representação de peças em Língua Portuguesa, dando início a uma nova fase na história da representação teatral do colégio – como adiante se verá (ponto 8.1).

¹⁶Teatro Tapafuros. (2008). **Folia - Tu És Isso**. Acedido de <http://www.tapafuros.com/> em 05.08.2012.

4. Da Educação

Almeida Garrett, tendo recebido uma formação clássica, segundo Ofélia P. Monteiro «*tão completa e tão salutar que não hesitou em classificá-la como uma das melhores que podiam dar-se em Portugal ou mesmo na Europa*»¹⁷, mostra-se naturalmente empenhado em trazer da Europa as influências que, pela sua modernidade, permitissem fazer evoluir o estado da nação no que respeita à literatura, política e educação. Em 1829, enquanto se encontrava exilado em Inglaterra, escreve o seu tratado **Da Educação**¹⁸. Nele recolhe as suas considerações sobre a importância e benefícios de se promover a aprendizagem da maior parte das disciplinas que estão ainda hoje em vigor no sistema de ensino Básico e Secundário português e britânico – como por exemplo a História e a Matemática – fundamentais, segundo ele, para «*habituair o espírito a uma dedução seguida e severa*»¹⁹. Garrett recomenda também o ensino da Dança e a Educação Física, atribuindo particular relevo à aprendizagem das línguas estrangeiras: Alemão, Francês e Inglês a par da Língua Portuguesa – enfatizando o estudo da Gramática para assegurar a correção e eloquência discursivas necessárias ao exercício da Retórica como se pode verificar na tabela da *Divisão climatérica da vida humana* e no *Andrometro*²⁰.

Por ter vivido em Inglaterra, e ter sofrido uma forte influência e inspiração da literatura e cultura inglesas, Garrett poderá ter seguido de perto o modelo de educação inglesa que advoga no seu tratado **Da Educação** (1829). De forma a desenvolverem as suas capacidades elocutórias, Garrett aponta os benefícios de os jovens, na fase da adolescência, começarem a desenvolver o intelecto decorando «*trechos escolhidos*,

¹⁷ Monteiro, O. M. (1971). **A Formação de Almeida Garrett - Experiência e Criação**. Vols. I e II. Coimbra: Atlântida Editora. p. 222

¹⁸ Garrett, A. (1899). **Da Educação**. Carta X. Educação Física e Intellectual, Nota 1. p 223. Lisboa: Livraria Moderna

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.* pp. 257-260

fáceis, simples, dos melhores autores»²¹, para posteriormente adquirirem a capacidade de convencer um público, ou audiências, com a sua desenvoltura e arte de bem falar.

Faço aqui um parêntesis para chamar a atenção para o facto de, apesar de a atividade de aprender trechos selecionados de cor ter já caído em desuso a nível das práticas pedagógicas atuais, para Garrett eram consideradas fundamentais para o desenvolvimento dos dotes de oratória. Pessoalmente, considero que aprender de cor um papel de uma personagem de um texto dramático pode contribuir para criar, nos alunos de hoje, a necessária eloquência, desenvoltura, à vontade e confiança que lhes permitem representar, por exemplo a sua escola, neste caso o *St. Julian's School*, nos debates da *International Model United Nations* que tinham lugar em Haia e agora decorrem no CAISL e no Centro Cultural de Belém.

Podemos constatar que o modelo educacional Inglês atual, como no século XIX, continua a atribuir a mesma importância ao estudo da literatura em geral e ao texto dramático em específico, como formas de promover o excelente desempenho da oralidade. O atual *National Curriculum* continua ainda a atribuir um papel de relevo às aulas curriculares de Drama no ensino secundário, conhecido como KS3²²:

O Drama tem um papel importante a desempenhar no desenvolvimento pessoal dos nossos alunos. As habilidades e qualidades desenvolvidas pelos alunos no drama, como o trabalho de equipa, liderança, criatividade e tomada de risco são mais-valias em todos os assuntos e todas as áreas da vida. O Drama estimula a imaginação e permite que o aluno explore temas e adquira experiências num ambiente seguro e de apoio.

É vital para criar uma atmosfera de confiança, segurança e concentração. O Drama promove a autoestima e proporciona a todos os estudantes um sentimento de realização, independentemente da capacidade académica. O Drama tem tudo a ver com competências sociais, competências de comunicação e divertimento – com o aprender fazendo!²³

²¹ *Ibid.*

²² Key Stage 3 « (commonly abbreviated as KS3) is the legal term for the three years of schooling in maintained schools in England and Wales normally known as Year 7, Year 8 and Year 9, when pupils are aged between 11 and 14. In Northern Ireland the term also refers to the first three years of secondary education, although these are known as Year 8, Year 9 and Year 10». Acedido de <http://www.firsttutors.com/uk/articles/advice-for-students/secondary/what-is-key-stage-three-ks3.php>. em 27.08.2012.

²³ ITE English. Drama:Secondary: «Drama has an important rôle to play in the personal development of our students. The skills and qualities developed by students in drama, such as teamwork, creativity, leadership and risk-taking are assets in all subjects and all areas of life. Drama stimulates the imagination and allows students to explore issues and experiences in a safe and supportive environment./ It is vital to create an atmosphere of security, trust and concentration. Drama promotes self-esteem and provides all students with a sense of achievement regardless of academic ability. It's about social skills,

Em Portugal, a disciplina de Drama não faz parte do Currículo do Ensino Secundário Oficial. Só no Conservatório esta disciplina é lecionada e a partir do 10º. Ano de Escolaridade. Todavia, é cada vez maior a oferta extracurricular de Oficinas de Expressão Dramática em muitas escolas do ensino oficial como, por exemplo, na Escola Secundária Filipa de Vilhena. Por sua vez, o agrupamento de Escolas de Arga e Lima apresenta no seu *Projeto Curricular de Agrupamento* (2005-2006)²⁴ objetivos bem definidos para esta área curricular não disciplinar, e que seguem de perto os do KS3 Inglês: ambos dão importância ao desenvolvimento pessoal a nível de trabalho de equipa, criatividade, liderança, imaginação e avaliação de riscos. Ou seja, a disciplina de drama ajuda na promoção da autoestima dos alunos proporcionando-lhes um sentido de realização independentemente das suas competências académicas, tal como foi acima referido.

Tendo em conta o facto que depois de 2000 os jovens apresentam maior capacidade para aprender fazendo, rejeitando as abordagens enciclopedistas em voga na década de 50 e 60 para dar preferência a um estilo de ensino mais pragmático, e se atendermos ao facto de que o acesso ao conhecimento, atualmente, se faz com recurso aos meios áudio visuais e tecnologias digitais, compreender-se-á a resistência que os jovens em geral apresentam face à leitura tradicional em suporte papel.

No entanto, se as estratégias de ensino/aprendizagem tiverem como ponto de partida a dramatização de situações na sala de aula, ou jogos didáticos interativos, o exercício da leitura pode constituir uma mais-valia pois em vez de ser um objetivo em si, passa a ser condição *sine qua non* para aprenderem fazendo.

Ensinar drama permite exatamente isto. Enquanto atores, os alunos leem o texto com outros olhos na medida em que este pode conduzi-los à experiência emocionalmente rica e viciante da representação/jogo que só ganham se recolherem informação suficiente para que a personagem que encarnam seja credível aos olhos do público devido ao seu desempenho excelente enquanto atores. Neste caso, o texto ganha vida, a vida que eles próprios emprestam ao texto. E assim, através da leitura de uma peça (texto dramático) poderão ser lançadas as sementes que farão os jovens entender as

communication skills and having fun - we learn by doing!». Acedido de http://www.ite.org.uk/ite_topics/drama_secondary/006.htm em 05.08.2012.

²⁴ Avaliação do projecto - Agrupamento de Escolas de Arga e Lima. Acedido de <http://www2.eb23-lanheses.rcts.pt/> em 05.08.2012.

vantagens acrescidas do ato de ler que permite memorizar conhecimento, em suma, aprender como sugere Hélène Trocmé-Fabre:

Como conservar coisas que não me interessam ... ?

Esta questão levanta imediatamente os princípios da «pedagogia participativa». Torna-se necessário dar-lhe uma resposta, dada a proeminência de novas tecnologias na escola, a pulverização da informação, a multiplicidade de fontes e as exigências da individualização da formação. Qualquer atividade de «*apprenance*» (aprendizagem em movimento e duração) deve estar por um lado religada (palavra mágica) a vários níveis – a um projeto individual e a um projeto de coletivo – e, em segundo lugar, posicionar-se em duas escalas: no tempo e no espaço prazo, a curto e a longo prazo, aqui e em outros lugares.²⁵

4.1. MOTIVAÇÕES PARA A ESCOLHA DA PEÇA

Em Setembro de 2011 os alunos do *Curriculum* Inglês que tinham a disciplina de Português 1ª Língua tiveram como uma das obras de leitura obrigatória **Falar Verdade a Mentir** de Almeida Garrett. Confirmando os meus receios, a reação ao estudo da obra foi desmotivante. A variante do português do século XIX não lhes permitia nem a leitura fluente, nem a compreensão imediata dos diálogos. O humor não surtia efeito e as personagens estavam muito aquém de todos os seus referentes sociais, históricos e culturais devido ao facto de, em nenhuma parte do curriculum, ser abordada a História de Portugal. No entanto, e apesar de todas as vicissitudes, a leitura dramatizada das falas das personagens levou os alunos a querer compreendê-las melhor para entenderem o significado do oxímoro que dava título à peça.

Numa segunda fase, após terem sido convidados a pesquisar no *Youtube* vídeos da peça representada por atores profissionais ou por alunos de escolas públicas, decidiram apostar na sua representação por considerarem que o desafio de fazer melhor

²⁵ Trocmé-Fabre, H. (2009). «*Comment faire pour mémoriser des choses qui ne m'intéressent pas... ?/ Cette question pose d'emblée les bases de la "pédagogie participative". Il devient indispensable de lui apporter une réponse, étant donné la place que prennent les technologies nouvelles à l'école, la pulvérisation de l'information, la multiplicité des sources, et les exigences d'individualisation de la formation. Toute activité d'"apprenance" (apprentissage en mouvement et dans la durée) doit être d'une part reliée (mot magique) à plusieurs niveaux - à un projet individuel et à un projet collectif - et, d'autre part, positionnée sur deux échelles : dans le temps et dans l'espace, à court terme et à long terme, ici et ailleurs. Il est clair que ce sont précisément les apprentissages "flottants" qui ne sont pas mémorisés.*» in *Cahiers Pédagogiques*. N°474 - Dossier "Aider à mémoriser". Vous avez dit, vous avez pensé... "mémoriser" ? . Acedido de <http://www.cahiers-pedagogiques.com/Vous-avez-dit-vous-avez-pense.html> em 27.08.2012.

estava ao alcance das suas competências. E foi «à laia de desafio» que o projeto de representação foi sendo cimentado.

Quando lhes sugeri encenar esta peça, adaptando-a ao século XXI, tomaram consciência de que o tema não tinha obrigatoriamente como referente uma época definida ou demasiadamente datada. Pareceu-lhes também possível aceitar o desafio de representarem as personagens que lhes seriam atribuídas como se estas fossem um *alter-ego*: um heterónimo que tinham descoberto em si e se manifestava, naquele momento, através da experiência da representação.

Foi neste contexto que surgiu a oportunidade de ser encenada uma peça portuguesa: **Falar Verdade a Mentir** estudada no *Year 8*.

4.2. O TEMA: DA VERDADE E DA MENTIRA

O tema da Verdade e da Mentira surge em Portugal, sob a máscara da Justiça/Injustiça no fresco **O Bom e o Mau Juiz**, de autor anónimo de finais do século XV e que pode ser visto nos Antigos Paços de Audiência onde hoje se encontra o atual Museu de Arte Sacra, em Monsaraz.

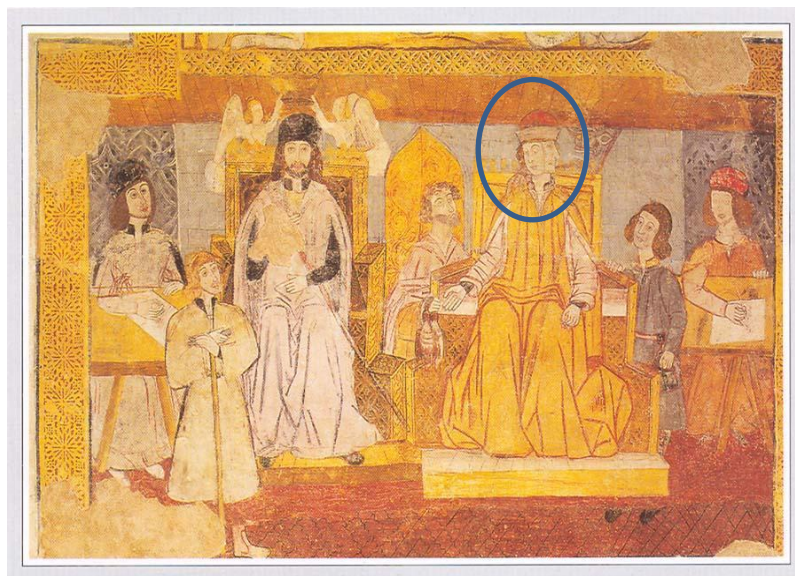


Imagem 1 – **O Bom e o Mau Juiz**, de autor anónimo de finais do século XV, Monsaraz.

Este tema volta a estar presente nos diálogos entre as personagens *Todo-o-Mundo e Ninguém*, no **Auto da Lusitânia** de Gil Vicente (1465-1536), escrito em 1531. Cento e doze anos mais tarde Almeida Garrett presta-lhe homenagem em e com **Um auto de Gil Vicente**, representado pela primeira vez em 1838 no Teatro da Rua dos Condes²⁶. Foi também neste teatro que estreou, entre outras peças, **Falar Verdade a Mentir**.

Este é um tema caro à literatura dramática francesa tendo servido de inspiração para as peças de dramaturgos bem conhecidos: em 1644 **Le Menteur** de Corneille (1606-1684); em 1668 **L'Avare ou l'École du mensonge** de Molière (1622-1673) os mais famosos que abrem caminho a **Le Menteur Véridique**, de 1823, pela pena de Eugène Scribe (1791-1861)

O tema da Verdade e da Mentira encontra-se, pois, devidamente enquadrado na tradição cultural e literária franco-portuguesa, tão bem quanto nas de Língua e tradições históricas inglesas, tendo em William Shakespeare (1564/1616), um igual e exímio cultor dos textos dramáticos construídos sobre os temas da falsidade e do engano.

4.3. IMPORTÂNCIA DO TEATRO PARA A FORMAÇÃO DOS INDIVÍDUOS

Para além da importância que a leitura de peças de teatro possa ter para o desenvolvimento sociocognitivo dos jovens, também é importante realçar que:

o teatro nas suas múltiplas vertentes pode ser de suma importância para a formação do indivíduo como ser humano, como espectador e como potenciador das capacidades vocacionadas para o exercício das várias profissões que possam vir a querer desempenhar e que estão relacionadas com a prática teatral²⁷

Um destes aspetos – já extra-teatral – ficou provado com o caso de Vanessa Semple que pintou 3 painéis e quatro quadros que foram usados como cenários, e depois apresentados também como trabalho final de curso. A aluna optou ainda por tirar um

²⁶ Segundo o *DN Artes*, o teatro Thalia reabrirá ainda durante o presente ano de 2012, após ter sido sujeito a profundas obras de recuperação. Acedido de http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2711656&seccao=Teatro em 27.08.2012.

²⁷ *Testemunhos de Várias Personalidades do Mundo das Artes e do Espetáculo*, Plano Nacional de Leitura. Acedido de <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/teatro/palco.php?p=11>, em 02.07.2012.

curso de cenografia, em Inglaterra, por forma a seguir uma carreira na área dramática. A sua experiência nesta área do teatro foi fundamental para ajudar a pôr termo a uma indecisão quanto ao curso a seguir a nível universitário. Uma outra aluna, Maria Ermida, que desempenhou o papel de Amália e que já participara noutras peças da escola, decidiu também tirar o curso de Teatro Musical na EDSA²⁸, em simultâneo com o curso de Direito na Universidade Católica de Lisboa. Concluiu da importância e influência da dramaturgia na vida profissional dos jovens do *St. Julian's* relembrando o enorme sucesso da peça **Midsummer Night's Dream** de William Shakespeare onde Daniela Ruah, há alguns anos atrás, se estreou desempenhando exemplarmente o papel de *Puck*.

²⁸ Escola de Danças Sociais e Artes do Espectáculo S.A.

5. Garrett, Scribe e a questão da função social do teatro

Dramaturgo francês, Augustin Eugène Scribe (1791-1861) nasceu em Paris em 24 de Dezembro, durante a primeira fase da revolução francesa. Ao longo da sua carreira produziu cerca de 500 peças que incluíam comédias, *vaudeville*, dramas e ópera. Recebe em 1834 o justo reconhecimento pela sua criatividade por parte da Academia Francesa²⁹. Estranhamente, e apesar da sua prolixa atividade, as peças de Scribe, muitas das quais escritas em parceria com Ernest Legouvé (1807-1903) e Charles Gaspard Delestre-Poirson (1790-1859), entre outros, não são muito conhecidas hoje em dia, apesar de Scribe, na sua época, ser um produtor teatral consagrado e de enorme sucesso.

Scribe ficou conhecido pela «*pièce bien faite*», cuja metodologia consistia na construção de uma intriga complexa mediante a criação de um *suspense* em crescendo, que conduzia a um clímax durante o qual todos os problemas eram resolvidos para que a ação terminasse invariavelmente num final feliz. Para manter um ritmo de produção teatral constante, Scribe constituiu uma equipa que reunia vários colaboradores que construía separadamente a história, os diálogos e as piadas; que compunham a música e escreviam os libretos. Poderá dizer-se que Scribe criou um conceito de produção teatral algo «industrializado», tendo os seus trabalhos sido imitados quer na Europa quer nos Estados Unidos³⁰.

A sua receita consistia em apostar no gosto dos espectadores por temas estereotipados de cunho marcadamente romântico e evitar construir personagens demasiado complexas em termos psicológicos. Escrevendo sobretudo para um público

²⁹ «Dans les années 1850, Eugène Scribe est à la fois une personnalité reconnue (un théâtre portant son nom est inauguré à Turin en 1858) et un auteur contesté par l'avant-garde littéraire. Son répertoire, notamment ses nouvelles pièces, est assez mal reçu à Paris, mais il reste très applaudi en province et à l'étranger». Acedido de http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=733 em 18.07.2012.

³⁰ Acedido de <http://www.wayneturney.20m.com/scribe.htm>, em 18.07.2012.

burguês³¹, Scribe criou êxitos sucessivos de bilheteira que mantinham cheias as salas de espetáculo:

Eugène Scribe [1791-1861] impôs-se como autoridade máxima pela sua arte de compreender e lisonjear as correntes de opinião (ele adaptou as comédias de vaudeville ao público da Restauração) graças à sua habilidade para inventar situações originais [...]. As suas «peças bem feitas» [...] contribuíram para tornar esse género um instrumento teatral eficaz, obra de profissional.³²

Poderá concluir-se que terá sido com entusiasmo que foi recebida pelo público francês mais uma peça *bem feita*. No caso, **Le Menteur Vèridique**, produzida e levada à cena no *Théâtre du Gymnase*, em Abril de 1824. Garrett, leitor de Scribe, poderá ter tido oportunidade de assistir à sua representação: em 1825 encontrava-se exilado em França, mais precisamente em Le Havre devido ao golpe militar da *Vilafrancada* que pôs termo ao movimento liberal de que era defensor³³. A versão inglesa da peça **The Heiress** terá sido representada quando Garrett se encontrava exilado em Inglaterra. De qualquer forma **Le Menteur Vèridique** teve uma grande influência na sua carreira de dramaturgo, sobretudo na década de 40, quando apresentou pela primeira vez ao público português **Falar Verdade a Mentir**.

Scribe, para quem o teatro era uma forma de subsistência muito lucrativa, em Janeiro de 1836, no seu “Discurso Público de Receção” ao *Institut Royal de France*, defende que o seu sucesso se devia ao facto de defender que o teatro não deveria assumir uma função social, educando o público e obrigando-o a refletir sobre os temas tratados nas peças, mas proporcionar-lhe apenas bons momentos de diversão:

Como então explicar, senhores, essa constante oposição, esse contraste quase contínuo entre o teatro e a sociedade? Será isto uma coincidência? Ou não será antes o efeito dos vossos gostos e das vossas inclinações que os autores souberam adivinhar e explorar? Vós acorreis ao teatro, não para vos instruídes ou corrigir, mas para vos distraídes e divertir. Mas o que vos entretém melhor, não é a verdade, é a ficção. Mostrar-vos aquilo que diariamente observais não é a forma de vos agradar, mas antes aquilo que não faz parte da vida de

³¹ Acedido <http://www.arqnet.pt/portal/biografias/garrett.html>, em 18.07.2012

³² «Eugene Scribe [1791-1861] s'imposa longtemps aux sommets du genre par son art de comprendre et de flatter les courants de l'opinion (il adapta les vaudevilles au public de la Restauration) par son habileté à inventer des situations originales [...]. Ses "pièces bien faites" [...] ont contribué à faire du genre un instrument théâtral efficace, œuvre de professionnel». Acedido de <http://www.atatheatre.com/Historique.htm>, em 23.07.2012.

³³ Bicentenário de Almeida Garrett. “Um roteiro bio-bibliográfico 1823-1828: «Terra, mas terra estranha, de exílio». Acedido de http://purl.pt/96/1/bio/bio_03.html, em 18.07.2012.

todos os dias, o extraordinário, o romanesco, é isso que vos encanta, e é isso que nos apressamos a oferecer-vos.³⁴

Este posicionamento ideológico opõe radicalmente a visão filosófica, algo hedonista e iminentemente comercial de Scribe, à função social do Teatro e da Literatura moderna defendida por Garrett. Os ideais nacionalistas levavam o nosso dramaturgo a encarar essas formas de arte como oportunidades de elevar a consciência e cultura do povo, como afirma Agostinho da Silva no prólogo a **Doutrinas de Estética Literária**:

Ao mesmo tempo – e aqui intervinham de novo as preocupações políticas – a literatura moderna tinha de esclarecer, de educar, de elevar esse mesmo povo a que ia buscar os fundamentos; devia ser, numa palavra, uma literatura pedagógica, sobretudo pelo romance e pelo drama; não mais uma literatura para os príncipes e para os fidalgos da corte, mas uma literatura para o povo, uma literatura forte, substancial, tonificante; situações, linguagem, tudo devia ser simples para que o povo entendesse e para que o povo gostasse; por intermédio dela seria possível levantar os portugueses ao nível necessário para que a revolução cultural e política se afirmasse e pudesse avançar.³⁵

Garrett entendia o teatro como o instrumento educativo perfeito para suprir os escassos meios de comunicação da época, já que a maior parte da população era analfabeta não tendo acesso aos poucos jornais existentes. Mas para que o povo entendesse a função social do teatro e disso pudesse tirar proveito, era necessário que ocorressem às salas de espetáculo porque:

O teatro é um grande meio de civilização, mas não prospera onde a não há. Não têm procura os seus produtos enquanto o gosto não forma os hábitos e com eles a necessidade [...] depois de criado o gosto público, o gosto sustenta o teatro.³⁶

³⁴ «Comment donc expliquer, Messieurs, cette opposition constante, ce contraste presque continuel entre le théâtre et la société? Serait-ce l'effet du hasard? ou ne serait-ce pas plutôt celui de vos goûts et de vos penchants que les auteurs ont su deviner et exploiter? Vous courez au théâtre, non pour vous instruire ou vous corriger, mais pour vous distraire et vous divertir. Or, ce qui vous divertit le mieux, ce n'est pas la vérité, c'est la fiction. Vous retracer ce que vous avez chaque jour sous les yeux n'est pas le moyen de vous plaire; mais ce qui ne se présente point à vous dans la vie habituelle, l'extraordinaire, le romanesque, voilà ce qui vous charme, et c'est là ce qu'on s'empresse de vous offrir.». Acedido de http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_reception/scribe.html em 18. 07. 2012.

³⁵ Garrett, A. (1838). **Doutrinas de Estética Literária**. Lisboa: Textos Literários – Textos Literários. p. 20-21.

³⁶ Prólogo de **Um Auto de Gil Vicente**. **Theatro** de J. B. de Almeida-Garrett / J. B. de Almeida Garrett. - [1ª ed.]. - Lisboa: Imprensa Nacional. p 29.

Disposto a fazer ressurgir o teatro português que, segundo ele, estagnara com o desaparecimento de Gil Vicente, Garrett procura recriar o Teatro Nacional formando e incentivando jovens atores a seguirem a carreira dramática. Apresenta a Passos Manuel (1801-1862) então ministro do reino, em 28 de Novembro de 1836, uma proposta para a restauração do teatro português. Em 1838 é aprovada a renovação do Teatro Nacional³⁷ tendo sido também iniciada a criação do Conservatório de Arte Dramática e a Inspeção-Geral dos Teatros e Espetáculos. No entanto, todo este esforço exigia meios económicos. Para ajudar a custear este empreendimento Garrett escreveu **Um Auto de Gil Vicente**, levado à cena em 1838 como se disse.

A peça, ensaiada por Emile Doux (n.d.), com cenários de Palluci (n.d), foi considerada como o primeiro ato público do Romantismo em Portugal³⁸. Garrett invoca aqui a grande memória da literatura e do texto dramático incluindo como personagens da peça, respetivamente, Bernardim Ribeiro, Gil Vicente, e o seu mecenas D. Manuel I. Este ritual de refundação do teatro nacional terá feito arrancar o projeto da restauração:

Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama, e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro. [...] Foi uma pedra lançado no edifício do nosso teatro, que já chamou outras muitas.³⁹

Um esforço logo tragicamente abrandado devido às propostas de redução de despesas, apresentadas pelo Ministro da Fazenda António José de Ávila (1807-1881).

Desapontado, Garrett aponta este revés que ameaçava vir a constituir a quinta crise do teatro português:

É a quinta crise do teatro português.
A primeira trouxe-lha o fanatismo de el-rei D. Sebastião e a perda da independência nacional.
Na segunda queimaram-lhe o pobre António José
A terceira veio com a Ópera italiana e a perseguição do Garção.
A quarta foi a invasão das macaquices francesas.
Esta quinta é a do Salvatério.⁴⁰

³⁷ **O Portal da História**, biografias. Acedido de <http://www.maconariaregular.org/biblioteca/pdf/quem-foi.pdf> em 19.07.2012.

³⁸ Mateus, O. (2003). **de teatro e outras escritas, “Garrett leitor de Vicente / Garrett e Vicente”** pp.271-272.

³⁹ Garrett, A. (1838). *Doutrinas de Estética Teatral*. Op. Cit., p 46.

⁴⁰ Termo empregue por Garrett e que refere a reação cabralista, apoiada pela Igreja, que visava dissolver o liberalismo e restaurar o poderio eclesiástico.

Almeida Garrett, escritor e dramaturgo romântico, orador, par do reino, ministro e secretário de estado honorário português, fundador da Loja Maçónica denominada Sociedade dos Jardineiros em 1821⁴¹, não abrandou a sua cruzada para elevar o espírito da nação portuguesa. Manteve um ritmo de trabalho muito regular relativamente à produção de textos dramáticos que iniciara em 1822. As tragédias **Catão** e **Méroe** em 1841, antecedem a tragicomédia **Um Auto de Gil Vicente** em 1842. Ainda nesse ano surge **O Alfageme de Santarém ou A Espada do Condestável, Frei Luís de Sousa**. De 1843 datam duas comédias. **Dona Filipa de Vilhena** e a escolhida **Falar Verdade a Mentir** de 1846. Seguem-se-lhe **A Sobrinha do Marquês**, **As Profecias do Bandarra** e **Um noivado no Dafundo** em 1848, **Camões do Rossio** em coautoria com Inácio Feijó em 1852. Refira-se ainda que, para além das peças acima mencionadas, Garrett escreveu outras menos conhecidas mas que completam o seu espólio dramático como **O Corcunda por Amor** ou **Os Namorados Extravagantes** (1822).

Assim, Garrett: «*A partir de conceitos de raça, tradição e língua, procura reformular a nacionalidade [...] pretende atingir um público vasto, toda uma nação e despertar o seu sentimento de identidade*»⁴². Contudo, estes ideais sociais resultantes do olhar romântico com que Garrett abarcava a vida nem sempre são seguidos em termos práticos, havendo uma certa oposição entre intenção/razão e praxis.

Agostinho da Silva (1906-1994) chama a atenção para o facto de as doutrinas de Garrett e dos seus escritos não serem consistentes pois defende uma coisa e faz outra diametralmente oposta. Pessoalmente, também considero existir em Garrett uma dualidade de critérios. Se por um lado pretendia criar um teatro que, seguindo apenas as grandes diretrizes literárias europeias, deveria produzir temas genuinamente portugueses, feitos por portugueses, que se baseariam na paisagem, nos feitos dos nossos antepassados ou na tradição oral – para mais facilmente encontrar motivos que inspirassem o povo (que ingenuamente insistia estar ainda imbuído da grandeza de espírito, coragem e valores com que forjámos a nossa identidade que concedera a Portugal um lugar de destaque durante a Idade-Média); por outro procurava encher os teatros com comédias traduzidas, como é o caso de **Falar Verdade a Mentir** que ele próprio reescreveu em português devido à falta de bons tradutores, bem como à quase inexistência de novos autores nacionais que escrevessem em português:

⁴¹ Acedido de <http://www.maconariaregular.org/biblioteca/pdf/quem-foi.pdf> em 15.08.2012.

⁴² Barbas, H., in “O Teatro como Civilização: a Função Educativa do Poeta/Dramaturgo”.

De mais a mais, a invasão literária francesa, de que falei, veio por esse tempo. [...] Estas poucas e deslavadas tragédias que se fizera, – clássicas puritanas de gema, – eram francesas na mesma alma, não tinham de português senão as palavras... algumas – uma ou duas, apenas o título e o nome das pessoas⁴³

O facto de também ele recorrer a originais estrangeiros, nomeadamente franceses como **Falar Verdade a Mentir** e o **Tio Simplicio** por exemplo, permite-lhe pelo menos continuar a levar o público aos teatros. Trá-los para assistir a peças que considerava terem a qualidade necessária para, uma vez adaptadas, passarem a integrar o espólio do teatro representado em português. Ironicamente, Garrett ressalva assim a importação e tradução de peças francesas feitas por si, embora tivesse considerado em 1841 que a quarta invasão do teatro nacional se devera à grande profusão das: «*macaquices francesas*»⁴⁴ já referidas.

Como diz no prefácio de **Tio Simplicio**:

Se a nacionalidade de uma peça dramática está principalmente no stylo, nos caracteres, nos costumes, é perfeitamente original portugueza a pequena comédia que aqui damos, e que o auctor compoz sobre um inrêdo imitado do teatro francez moderno.

Como são latinos, e como são de Plauto e de Terencio os dramas que com nome d'elles nos chegaram, assim nos pertence este; ou talvez mais, porque n'aquelles não é só a fábula, os mesmos costumes são gregos: e aqui tudo é portuguez menos a ordidura. [...] É tempo que desça dos círculos exclusivos da nobreza para a exposição popular, e que o repertorio do nosso teatro nacional adquira, como tanto precisa, mais uma composição do auctor de Gil Vicente⁴⁵

Possuidor de um excelente espírito de oportunidade, Garrett reconhece nas obras dos «*escriptores que alumiam e caracterizam a época, os Vitor Hugos, os Dumas, os Scribes*»⁴⁶ as tendências literárias que ele afirma serem suas, apesar de os autores mencionados se lhe terem antecipado. E talvez seja esta comunhão de ideais que sente existir entre si e esses autores franceses, a que dá relevo e que menciona, que esteja na base dos motivos que o levam a traduzir, quase literalmente, a peça de Scribe, **Le Menteur Véridique**. Afinal as grandes mentes pensam de forma semelhante, como se poderá subentender nas palavras de Ofélia Paiva Monteiro: «*A ideologia e a estésia do jovem Garrett, aprendiz de teatro ecléticamente aberto a influências múltiplas, tinham*

⁴³ Garrett, A. (1838). **Doutrinas de Estética Teatral**. Lisboa: Textos Literários. p 36.

⁴⁴ *Ibid.* p 47.

⁴⁵ Garrett, A. (1859). **Obras do V. de Almeida Garrett**; 7. **Theatro**; 4. p 110.

⁴⁶ Garrett, A. (1838). **Doutrinas de Estética Literária**. *Op. Cit.*, p 60.

*necessariamente de reflectir-se em modulações peculiares introduzidas no tratamento dos temas bebidos em obras alheias»*⁴⁷.

Carlos Reis, atribuindo embora a autoria da peça **Falar Verdade a Mentir** a Scribe, considera a adaptação da peça para português como:

um testemunho admirável da forma como Garrett soube imprimir a esse texto a sua marca pessoal, a coloquialidade, a tenção dramática, os efeitos cómicos – tudo aquilo que de facto desperta o interesse de um espectador, e que faz com que ele aprenda alguma coisa com o teatro. Educar o público, foi justamente o que Garrett pretendeu com **Falar Verdade a Mentir**⁴⁸

Parece-me, no entanto, que com esta peça, que prima pela construção, temática e comicidade inteligente, mais do que ensinar o público, por exemplo, a privilegiar a verdade em detrimento da mentira, Garrett pretende ensinar o povo a gostar de teatro:

Este é um século democrático; tudo o que se fizer há-de ser pelo povo e com o povo ou não se faz [...] Os leitores e espectadores de hoje querem pasto mais forte, menos condimentado e mais substancial: é povo, quer verdade⁴⁹

Relembrar ao público que não vale a pena faltar à verdade pois, mais tarde ou mais cedo, tudo se descobre, seria um objetivo muito limitado. A grande verdade desta comédia de Scribe-Garrett reside na sua intemporalidade e temática universalista: qualquer pai, filha ou noivo poderão identificar-se com algumas características das personagens em cena e rir do ridículo de certas pretensões. E Garrett estava consciente desta dinâmica. É muito provável que nunca pretendesse criar um efeito catártico nos espectadores – que não é de todo o objetivo do teatro de revista ou da comédia – mas, como Gil Vicente, usar o riso se não para corrigir, pelo menos para ridicularizar certos costumes:

porque o povo, que se inclinava ao «coronel» dos duques e dos marqueses feudais, que olhava com veneração para os arminhos e cottas d'armas das famílias históricas, nunca tomou a serio os brasões dos novos condes, e ria ás gargalhadas da económica pelle de gato branco que o poupado burguez punha aos seus hombros de vilão para arremedar a nobreza antiga, e se vestir baratinho de gran' senhor⁵⁰

⁴⁷ Monteiro, O. P.. (1971) **A Formação de Almeida Garrett - Experiência e Criação**, Vol. 1, Coimbra: Centro de Estudos Românicos. p 432.

⁴⁸ http://www.ctalmada.pt/temporada/files/00000500/00000971_0010.pdf, acedido em 23.07.2012

⁴⁹ Garrett, A. (1838). *Doutrinas de Estética Literária*. Op. Cit., p.62.

⁵⁰ **Obras** do V. de Almeida-Garrett; 7. **Theatro**; 4). Prefácio da peça **A Sobrinha do Marquês**. p.vii.

Resumidamente, eis a intriga: Amália, rica herdeira, pertencente a uma família tradicional nortenha, filha de Brás Ferreira, quer casar com o seu pretendente Duarte. Este, também ele de boas famílias é pretensamente de sangue azul, sem posses e mentiroso compulsivo. Sabendo deste vício, o pai de Amália não vê com bons olhos o casamento da filha e exige que Duarte se emende e deixe de mentir, caso contrário esse casamento não se realizará. Vendo a aflição de Amália, Joaquina (criada e confidente de Amália) e o seu namorado José Félix (criado do General Lemos, um amigo da família de Duarte, mas que este nunca vira pessoalmente) ajudam a tornar verdade todas as mentiras de Duarte que, sem querer, acaba por falar verdade sempre que está a mentir.

À medida que se explora e aprofunda o texto compreende-se que o verdadeiro tema da peça é o binómio verdade/mentira, e constata-se a influência que este pode ter na criação de peripécias que conduzem ao clímax e consequente desfecho da ação central.

É ridícula a gabarolice de Duarte que pretende ter e ser sempre mais do que pode; é espectável a ingenuidade da menina casadoira que receia ficar para tia; imponente a impecabilidade do «papá» e democrática a salvação com que o povo – representado pelas personagens de Joaquina e José Félix – ajuda a levar a bom porto o casamento de Duarte e Amália.

É a intemporalidade do tema de Eugène Scribe que, devido à sua exímia construção dramática, motivou Garrett para fazer a sua adaptação à realidade portuguesa da época e motivou outros dramaturgos e encenadores a continuarem a fazer releituras de **Falar Verdade a Mentir** em função de novos contextos históricos.

5.1. DIREITOS DE AUTOR – TRADUÇÃO, ADAPTAÇÃO, PROPRIEDADE INTELECTUAL

Para Garrett, Scribe era uma figura incontornável da Literatura Francesa que, embora tivesse sido publicamente agraciado pela Academia em 1836, escrevia predominantemente dramas e comédias de ambiente burguês, ainda que fosse: *«habílissimo na carpintaria das peças, era inferior em tudo o que respeitava a pensamento e a estilo»*⁵¹.

⁵¹ *Ibid.* p 62-63.

E no entanto, Garrett limitou-se a aporuguesar – para além da tradução e adaptação de algumas passagens demasiadamente conotadas com a realidade francesa, retirou tudo o que tinha a ver com o teatro de *vaudeville*: música e letra das canções interpretadas na obra original. Garrett, que considerava ser a sua função de literato e de poeta proporcionar instrução moral e intelectual às nações, mantém o sentido do texto de Scribe escrito em 1823, sem que tivesse sentido necessidade de adensar a caracterização psicológica ou pensamento das personagens.

Mesmo que tenha querido enriquecer a peça refinando o estilo, ou seja, ter pretendido levar à cena um tema interessante e válido, sob a forma de comédia – enquanto género puro – retirando a parte musicada que fazia parte do *vaudeville* por considerar inferior o género híbrido que presidira à sua construção, não parece credível que a intenção de Garrett, na altura, tivesse sido tão só a de ensinar, mas a de proporcionar ao público, como Scribe defendia, apenas alguns momentos de boa diversão.

Posso assim depreender haver, de forma não explícita, um alargamento da visão de Garrett no que respeita à função social do teatro em geral e da comédia em específico.

A readaptação da comédia de Scribe só trouxe vantagens: ao público o fruir de uma peça despretensiosa, «*bien faite*», fielmente traduzida do original francês, que surpreendia pelo seu desfecho inesperado (afinal o Comerciante velho, o General Lemos e Lord Coochinbroock eram nada mais nada menos do que José Félix, o salvador de Duarte); a Garrett, com a hipótese de lucrar com o sucesso da adaptação, encher os teatros e não pagar ao autor os direitos que eram devidos a Scribe, lucrando ainda por ter feito a tradução da peça.

O retirar a parte musicada da comédia, em simultâneo com a sua adaptação à realidade portuguesa, faz todo o sentido se Garrett pretendia evitar que ainda pudesse ser reconhecida por alguém que tivesse tido a oportunidade de a ver representada em França na versão original. Por outro lado, seria uma forma rápida de lucrar com o trabalho alheio, e sentir a satisfação pessoal de melhorar algo que era considerado perfeito. Atendendo às críticas que Garrett tece ao trabalho de Scribe, «*uma comédia bem feita*» é aquilo que resultou da adaptação para português de **Le Menteur Vèridique** feita por si e que ainda hoje, em pleno século XXI funciona.

Assim, 14 anos depois da comédia-*vaudeville* de Scribe ter sido representada com grande sucesso em França pela primeira vez⁵² Garrett mostra como esta deveria ter sido construída, talvez por ter pensado vir a escrevê-la, mas Scribe se lhe ter antecipado – passe-se a ironia.

Apesar de reconhecer no prefácio de **Falar Verdade a Mentir** que se baseara num original francês, cujo autor não tem a humildade de mencionar, fica ainda por explorar a questão da propriedade intelectual da peça:

Completámos este quarto volume do teatro do Sr. Garrett com a graciosa composição, **Falar Verdade a Mentir**: é uma pequena comédia do bom, franco e jovial character antigo, mas nos costumes actuaes. A idea geral também é do repertorio francez, como a antecedente (**Tio Simplicio**)⁵³; mas a ideia é o menos aqui, apesar de galante e ingenhosa. O stylo, os modos, a phrase, o tom do dialogo, a verdade dos costumes são tudo. Este é um verdadeiro e ‘portuguezissimo’ quadro de *généro*, como se diz, em que não há caricatura, mas tam naturaes similhanças que ninguém deixa de conhecer os originaes e de rir com elles. Os originaes porém são typos genéricos bem conhecidos, sem de nenhum modo ser individuados; são as feições de uma parte da sociedade, mas não as de nenhuma pessoa d’ella.

Egualmente foi composta ésta peça para o teatro de Thalia, e n’elle representada com muita aceitação e aplauso.⁵⁴

Apesar do seu sucesso e fortuna feita com a representação das suas peças, Scribe tinha uma visão contemporânea relativamente ao que era devido àqueles que tivessem contribuído com as suas ideias para qualquer uma das suas peças:

Scribe, devido a uma boa gestão, manteve a riqueza que adquiriu graças a um trabalho perseverante e capacidade de agradar a um público habituado a ir ao teatro.

É essencialmente a sua faculdade rara de agradar, de se apoderar do que no momento se adequava ao gosto popular, assegurando-se primeiro da direção em que sopravam os ventos dramáticos, que o sucesso fenomenal de Eugène Scribe deve ser atribuído. [...] Durante muitos anos, o seu sucesso financeiro fez dele um objeto de inveja, mas enquanto nunca procurou agradar a esses críticos que julgam por testes exclusivamente literários, o seu caráter destaca-se pela probidade literária e pela generosidade. Diz-se que ele pagou somas de dinheiro em «*copyright* de ideias» a homens que nem se tinham

⁵² Posteriormente a peça foi a palco nos teatros D. Maria II, Trindade e Avenida, constando da «*relação das peças de maior êxito em Portugal, pelo agrado e grande número de representações*», como vem referido no **Dicionário Ilustrado do Teatro Português**, de Sousa Bastos, publicado em 1906. Acedido de <http://www.teatrodoscabelos.org/teatro/mentira.html> em 23.07.2012.

⁵³ Parêntesis meu.

⁵⁴ Almeida Garrett. Prefácio de **Falar Verdade a Mentir**. Acedido de http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/ULFLOM02433-2/ULFLOM02433-2_item1/index.html, em 23.07.2012.

apercebido que ele utilizara sugestões que encontrara nos seus trabalhos. O trabalho de Scribe foi incansável, e tinha um perfeito conhecimento tanto do trabalho do palco quer dos gostos do público. Mas o seu estilo era vulgar, as suas personagens eram sensaboronas e aos seus enredos faltava o poder de agarrar o público.⁵⁵

Já Garrett, que em 1839 apresenta o *Relatório ao Projecto de Lei da Propriedade Literária* – que apenas virá a ser aprovado em Julho de 1851, devido a atrasos provocados por uma conjuntura política desfavorável – tem uma postura diferente em relação a este assunto.

No Artº. 10º. do *Projecto Lei sobre a Propriedade Literária das Obras Dramáticas* que Garrett afirma não ter pejo em admitir ter copiado do Projeto de Lei francês apresentado na Camara dos Pares, diz: «*Sobre elle refundi de novo o meu trabalho (referindo-se ao seu projeto que antecipava o projeto francês e que tencionara apresentar em 1837 quando recebeu a informação de que o Projeto de Lei francês ia ser publicado) gloriando-me de o seguir em tudo quanto possível*»⁵⁶. E propõe que: «*As obras dramaticas dos auctores vivos não poderão ser representadas em nenhum teatro sem o consentimento, por escripto, dos mesmos auctores*» estabelecendo, no Artº. 13º., o montante das verbas devidas aos autores ou tradutores das peças: «*Pelas peças traduzidas pagarão os empresários ou directores dos teatros as mesmas quotas estabelecidas no artigo undécimo*»⁵⁷; com a diferença porém que um terço da quota: «*será pago ao traductor, e os outros dous terços serão cobrados pelo Conservatório Geral de Arte Dramática, sendo um terço destinado a prémios para os auctores de*

⁵⁵ Bates, A. (1906): «Scribe, by good management, retained the wealth which he acquired by persevering industry and ability to please a theatre going public. It is essentially to his rare faculty of pleasing, of laying hold of that which at the moment suited the popular taste, first making sure in what direction the dramatic wind was blowing, that the phenomenal success of Eugène Scribe must be ascribed. [...] For many years his financial success made him an object of envy, but while he has never pleased those critics who judge by purely literary tests, his character stands very high for literary probity and generosity. It is said that he paid sums of money for “copyright in ideas” to men unaware that he had taken suggestions from their work. Scribe’s industry was untiring, and he had a perfect knowledge both of the mechanism of the stage and of the tastes of the audience. But his style was vulgar, his characters commonplace and his plots lacking in power and grasp.» in *French Drama Part Nine*, p. 88. Acedido de Google Books, http://books.google.pt/books?id=AK8h-antkzoC&pg=PA88&lpg=PA88&dq=Eugene+scribe+paid+large+amounts+of+money+for+copyright&source=bl&ots=irItWUVqRg&sig=m7-nJlk-bZ5LkfpMsN993bhmDRI&hl=pt-PT&sa=X&ei=IEIMUJCCKIW-0QW_1ozXCg&sqi=2&ved=0CEoQ6AEwAQ#v=onepage&q=Eug

⁵⁶ Garrett, A. (1939). *Projecto de Lei [e Relatório] sobre a propriedade literária e artística*. p 569.

⁵⁷ No Artº. 11º. estipula-se que o autor de uma peça em um ato receba, em cada noite da récita teatral deverá receber dezasseisavos dos lucros de bilheteira, depois de ao produto total de cada récita ter sido retirado a terça parte para cobrir as despesas da noite. No caso de **Falar Verdade a Mentir**, o tradutor (Garrett) deveria receber um terço da cota estabelecida, ou seja receberia mais o tradutor do que o próprio autor da peça.

*obras originaes, e o outro terço para formar a base de um monte-pio dramático e musical, em benefício das viúvas e órfãos dos artistas e auctores dramáticos e músicos».*⁵⁸

Nos restantes artigos da sua *Proposta relativa às obras Dramáticas* é omissa aquilo que é devido a um autor estrangeiro cuja peça foi traduzida e levada à cena em Portugal.

Para além disso, na alínea 4 do Artº. 23º. das *Disposições Gerais* está estipulado que uma obra deverá estar legalmente registada para que possa ser provada a propriedade do seu autor. Por sua vez, o Artº. 32º. das *Disposições Penais* estipula que:

Todo o auctor ou proprietário de uma obra inicialmente impressa em paiz estrangeiro, ou o auctor seja portuguez ou estrangeiro, será havido como natural d'estes Reinos para o fim de poder perseguir em juízo ao contrafeitor da dita sua obra, quer elle seja também portuguez quer estrangeiro, uma vez que o delicto fosse commettido em território portuguez.⁵⁹

enquanto na alínea única do Artº. anterior – o 32º. – é acrescentado que o que nele está exposto só se aplica aos súbditos que: «*por Lei ou por tractados, assegurarem a mesma garantia ás obras impressas em Portugal*».⁶⁰

É preciso ter em conta que, em 1841, Lamartine propõe uma lei internacional que estenda ao mundo inteiro a proteção de que já beneficiam os autores franceses. Mas o tratado para a *Proteção internacional das obras - para a proteção das obras literárias ou artísticas* só é promulgado pela Convenção de Berna em 9 de Setembro de 1886. Não existia, em 1845, nenhuma disposição legal que permitisse a: «*um autor estrangeiro fazer valer os seus direitos em vigor no país em que têm lugar as representações da sua obra*»⁶¹. Para além disso, Scribe, que se conheça, não costumava registar as suas peças cuja autoria era sancionada pelo público francês que acolhia os seus trabalhos com louvor.

Assim, obviamente, e a menos que Garrett tivesse comprado a Scribe os direitos de representação da sua peça para que pudesse ser traduzida e alterada para português,

⁵⁸ Garrett, A. (1939). *Projecto de Lei, Op. Cit.*, p 573.

⁵⁹ *Ibid.* p 574.

⁶⁰ *Ibid.* p 575.

⁶¹ «*un auteur étranger de se prévaloir des droits en vigueur dans le pays où ont lieu les représentations de son œuvre*» in Société des Auteurs et Compositeurs Dramatique (SACD). Acedido de http://www.sacd.fr/uploads/tx_sacdresources/hist.pdf, em 29.07.2012.

Falar Verdade a Mentir constituiu uma fonte substancial de lucro para Almeida Garrett quer a nível económico, quer a nível de reconhecimento literário.

Hoje em dia, em todos os países, as leis protegem os direitos autorais não sendo fácil violá-los por beneficiarem ainda da proteção acrescida que lhes é proporcionada pelos *media* e mecanismos de deteção de plágio. Qualquer peça em cena em Paris, Londres, ou outra capital ou cidade do mundo, rapidamente se torna conhecida no caso de se tornar famosa devido à sua originalidade, qualidade dramática, encenação e representação. Mas mesmo que a obra seja pouco conhecida, ou dado o caso de ter sido escrita e registada sem nunca ter saído da gaveta do escritor ou compositor, desde que o autor alegue e prove a existência do crime de plágio, o prevaricador acaba sempre por ter de se confrontar com a justiça e de, na pior das hipóteses, ter de ressarcir o autor dos danos infringidos, se tal for o caso.

6. Esta versão de Falar Verdade a Mentir

No que respeita à presente readaptação e encenação de **Falar Verdade a Mentir**, todo o trabalho desenvolvido encontra-se protegido pelo facto de a peça ser do domínio público dado os dois autores envolvidos já terem falecido há mais de setenta anos (Artº. 31º. do *D.L.* n.º 63/85, de 14 de Março).

Para esta encenação foi seguida a filosofia de Garrett, para quem adaptar não é plagiar. Embora o próprio Garrett fosse um acérrimo paladino dos direitos de autor, como se viu, tendo lutado para a criação de uma entidade que os defendesse, propunha que só se deveria adaptar algo que demonstrasse ter valores intemporais e supranacionais. Veja-se o que deixa implícito no prólogo da peça ao dizer que, apesar de ser adaptada do repertório francês, **Falar Verdade a Mentir** é:

uma pequena comédia do bom, franco e jovial character antigo, mas nos costumes actuaes. [...] a ideia é [...] galante e engenhosa. O stylo, a verdade dos costumes são tudo. Este é um verdadeiro e «portuguezissimo» quadro de género, como se diz, em que não há caricatura, mas tam naturaes similhanças que ninguém deixa de conhecer os originaes e de rir com eles. Os originaes porêm são typos genéricos bem conhecidos, sem de nenhum modo ser individuados; são as feições de uma parte da sociedade, mas não as de nenhuma pessoa d'ella⁶²

Assim que a hipótese desta encenação foi aceite, **Falar Verdade a Mentir** passou a ter em 2011, como em 1845, a função de educar um público alvo incentivando-o a gostar de textos dramáticos portugueses e da representação em português.

A fim de poderem contribuir para a encenação e montagem da peça, os alunos/atores que foram escolhidos no *casting*, assim como os restantes colegas de aula que também quiseram ajudar na produção, começaram a interrogar-se sobre as

⁶² Garrett, A. (1859). *Prólogo de Falar Verdade a Mentir. Obras do V. de Almeida-Garrett*; 7. *Theatro*; 2.ª ed. – Lisboa: Impr. Nacional.

motivações que estariam na base das falas das personagens e concluíram que qualquer uma delas poderia corresponder a tipos sociais da atualidade.

O interesse pela peça aumentou e, progressivamente, comecei a ser questionada sobre a possibilidade de encenar outras peças nos anos seguintes chegando mesmo dois alunos a oferecer-se para ler, no seu tempo livre, alguns textos dramáticos que fossem sendo sugeridos de forma a participarem na escolha de novos temas. Efetivamente, a iniciativa de representação em português surtiu efeito dando início a uma nova etapa nas motivações para os alunos do colégio encontrarem na leitura um propósito aliciante: jogar o jogo da representação.

6.1. DRAMATURGIAS

Para este trabalho foi então utilizado o texto original de Eugène Scribe, **Le Menteur Vèridique** (1824), traduzido e adaptado pela primeira vez para português por Almeida Garrett (1845), com nova tradução e adaptação e dramaturgia feitas por mim – Ana Bela Pinho – em 2011.

Se bem que o próprio refira no prefácio de **Falar Verdade a Mentir** que esta peça se baseava no original de um autor estrangeiro, só recentemente começou a ser referido com maior frequência que Almeida Garrett não seria o verdadeiro autor da peça presentemente em estudo mas apenas o seu tradutor e adaptador. Caberá a autoria desta *comédia-vaudeville* em um ato à parceria Eugène Scribe (texto) e Mélesville (música) – como já se referiu.

Assim, para preparação do texto de trabalho, optei por cotejar as duas versões: a de Scribe/Mélesville (1824) com a de Garrett (1845). Concluí que à peça de Scribe foi retirada a parte musicada por Mélesville, tendo Garrett mantido toda a trama. Limitou-se basicamente a traduzir a peça para o português do século dezanove e a contextualizar a ação retirando, para esse fim, todas as referências a situações especificamente conotadas com a realidade francesa para as adaptar à realidade portuguesa – fez trabalho de dramaturgista e não de dramaturgo. Por exemplo, se na versão original francesa Rose (criada de Lucie) ironiza, recorrendo a uma sinédoque, ao afirmar que Édouard mente

porque é de Bordeaux ⁶³, Joaquina (criada de Amália) justifica o fato de Duarte mentir por ser de raça quase castelhana.

No original de Scribe, o efeito de comédia de *vaudeville* era obtido com a inclusão de canções que ora ilustravam o decorrer da ação, comentando-a, ora substituindo a resposta linear – falada – de uma personagem por uma fala musicada. Apesar da alternância do texto dramático falado – com o texto dramático cantado aligeirar o decorrer da ação e retirar alguma dramaticidade à peça, era este o tom populista que Scribe procurou imprimir em **Le Menteur Véridique** por corresponder ao gosto do público da época e à construção de uma comédia de *vaudeville*.

Retirando toda a parte musicada da peça, Garrett opta por transformar, magistralmente, em texto falado o texto que era dito numa ária como se pode verificar no exemplo abaixo:

Le Menteur Véridique - fim da cena 1

Lolive – Mon maître! Oh, je le forme.

Air: Un homme pour faire un tableau.

Maint solliciteur chaque jour
Implore humblement sa présence;
Mais de mon cher maître à mon tour
J'exerce aussi la patience.

Si chez lui l'on attend, dit-on,
Il attend son valet de chambre,
Et c'est dans son propre salon
Que je lui fais faire antichambre.

D'ailleurs, aujourd'hui j'ai ma journée à moi;
madame la comtesse est indisposée; une
aventure hier au bal masqué... je te conterai
cela. Voici notre belle affligée; de la fermeté,
Rose, et songez qu'il y va pour vous d'une
fortune et d'un mari.

Falar Verdade a Mentir - fim da cena 1

José Félix – Meu amo! Toma. Tu estás muito atrasada, Joaquina. Meu amo é um cavalheiro, um general, uma pessoa da primeira sociedade, portanto costumado a fazer esperar os outros, e a esperar ele pelos seus criados, que é a regra. Além disso, eu tenho licença por todo o dia, que houve lá uma coisa em casa... A senhora chorou, o senhor ralhou. Eu te contarei noutra ocasião, que hás-de rir. O caso é que hoje tenho o dia por meu. Ela aí vem, a tua ama. Vem triste, coitada! Firme, Joaquina! Olha que a coisa é séria para ti, um dote e um marido!

permitindo que o decorrer da ação ganhe em fluidez, compreensão e ironia. Ao dizer «*Meu amo! Toma*» José Félix faz um comentário mordaz à sua própria condição social que procura enaltecer sempre que pode, mesmo correndo o risco de se tornar ridículo:

José Félix – Melhor: porque bem vês, com a minha educação, um rapaz que emigrei, estive em Paris, e hoje sou criado particular de um general... habilitado para ser mordomo de um clube dos de primeira ordem – a Galocha já eu recusei – bem vês, não

⁶³ Fala de Rose no 1º. Ato de **Le Menteur Véridique**.

podia formar uma aliança que me não desse os meios de sustentar a posição social em que me acho colocado. Mas tu tens dote; acabou-se. Recolho o meu espírito e estendo a minha mão.

Seguindo a lição de Garrett, adaptei também a versão de 1845 atualizando a língua do século dezanove para a do século XXI. Tal levou à necessidade de recriar o efeito do cómico de palavra, caído em desuso, para manter quer a ironia, quer a comicidade de certas situações. A primeira fala de José Félix no 1º Ato de **Falar Verdade a Mentir** pode servir de exemplo:

Garrett – Início da cena 1

José Félix – Nove horas... e fidalgo da corte!...
Recolha o seu espírito, senhora D. Joaquina. Meu amo é general, estamos de acordo; nove horas deram há muito. Mas cá em Lisboa contam-se as horas e os fidalgos por outro modo. Lá na província, minha querida Joaquina...

A. B. Pinho - Início da cena 1

José Félix - Nove horas... E qual fidalgo da corte!?... Muito engraçadinha, senhora D. Joaquina. O meu patrão é General, não é nenhum nobre; e nove horas já deram há muito. Mas cá em Lisboa parece que as horas são diferentes e aos generais chamam-lhes fidalgos. Vê-se bem que vem lá da província, a minha querida Joaquina...

Outra circunstância a exigir adaptação surge por quase terem desaparecido as realidades que as expressões usadas designavam. Por exemplo, a questão de hoje em dia já não ser muito comum o existir um dote em bens e dinheiro a serem oferecidos a um noivo pela família da noiva, para acertar o casamento entre os dois.

Adaptei ainda a linguagem a um extrato social específico – o da alta sociedade de Lisboa-Cascais, e que se refletiu na forma de tratamento na 3ª pessoa do singular usado entre todas as personagens; a exceção marca-se em Joaquina e José Félix que usam a 2ª pessoa do singular. As personagens de Amália e Duarte falavam ainda com maneirismos das classes mencionadas utilizando uma voz nasalada e uma fala deliberadamente arrastada.

Surgem ainda algumas interjeições, expressões ou vocábulos da gíria estudantil de forma a permitir um maior à vontade dos alunos com o texto. No entanto tive sempre a preocupação de manter a peça tão próxima quanto possível dos dois originais. Ambos vivem, como já referido, de um jogo de palavras bem peculiar, e do cómico de situação em que as personagens se veem envolvidas devido ao valor, ou à falta dele, que Duarte

dá ao ato de fala. Duarte é um fala-barato a quem só importa estar à altura das situações, mantendo o *charme* e a face dizendo a primeira coisa que lhe vem à cabeça sem que se sinta culpado por estar a faltar à verdade.

Ainda que nesta versão também não se optasse por manter a parte musical do teatro de *vaudeville* – presente na comédia de Scribe/Mélesville – foi escolhido um tema musical português contemporâneo: **Linhas Cruzadas** dos Virgem Suta e Manuela Azevedo. Este foi utilizado como banda sonora dando início à Cena 1 em que Joaquina, surgindo sozinha em cena, arruma a sala, ajeita a roupa e o cabelo e serve a si própria uma bebida e, recostando-se no sofá, folheia uma revista até ao momento em que soa a campainha da porta e se levanta para a abrir e dar entrada a José Félix.

Linhas Cruzadas serviu também como um pequeno intervalo, ou interlúdio alargado (inexistente no original de Scribe e versão de Garrett), entre a cena XI – em que todas as personagens saem de palco, como se fossem para a sala de jantar, e o início da cena XII. Após alguns minutos em que a cena fica deserta na penumbra e se ouve apenas a banda sonora, Joaquina regressa sozinha ao palco, volta a dar um jeito à sala e, detendo-se pensativa, profere o seu monólogo. Este tema volta a tocar após os aplausos finais enquanto o público se levanta e deixa o auditório. O momento em que se ouve parcialmente o poema (letra) acontece entre as cenas XI e XII.

Linhas Cruzadas

I

Reajo a esse incomodo olhar
 Nem quero acreditar
 Que vem na minha direção
Há dias que estou a reparar
Nem queres disfarçar
Roubas a minha atenção
Aprecio o teu dom de tornar
Num clique o meu falar
Numa total confusão
 Confesso que só de imaginar
 Que te vou encontrar
 Me sobe à boca o coração

(Refrão)

E falas de ti
 E falas do tempo
 Prolongas o momento
 De um simples cumprimentar

II

É certo que sempre ouvi dizer
 Que do querer ao fazer
 Vai um enorme esticão
 Mas haverá quem possa negar
 Que querer é poder
 E o nunca é uma invenção
 Bem sei que este nosso cruzar
 Pode até nem passar
 De um capricho sem valor
 Mas porque raio hei-de evitar
 Se esse teu ar
 Me trouxe ao sangue calor

(Refrão) ⁶⁴

⁶⁴ Suta, V. (Compositor). Virgem Suta. “Linhas Cruzadas”. [V. Suta, Artista], Portugal.

Falas do dia
Falas da noite
Nem sei que responda
Perdido no teu olhar

Enquanto na peça original francesa algumas falas das personagens – em que se tecem acérrimos comentários à hipocrisia e inversão de valores da sociedade da época⁶⁵ – são ditas a cantar por forma a suavizar o tom mordaz dos remos como se pode verificar no tema com que termina a peça:

Vaudeville

Lucie. «Com verdades muito assustadoras/ O amor próprio pode ofender-
se;/ Lafontaine soube com fábulas/ Corrigi-lo sem ferir./
Mergulha-nos num charme feliz/ Pela sua doce ingenuidade;/ E
é com a ajuda da mentira/ Que faz passar a verdade».

Franval. «Se as formosas têm caprichos,/ É para serem mais amadas./ Se
formos falsos, é porque os vícios/ Dizem mais que as virtudes./
Se Creusus a quem o aborrecimento corrói/ Pelos seus
cortesãos é lisonjeado. É porque se ganha com a mentira;/
Bem mais que com a verdade.»

M. de Saint-Marcel. «Sempre leal e sincero;/ é o brilho do dia procurar;/ Tal
foi o carácter/ Do verdadeiro homem de estado./ Para que a sua
credibilidade se prolongue;/ Para que o seu nome seja
respeitado;/ Ele não precisa da mentira;/ E não receia a
verdade.»

Rose. «Vós que apenas contemplais os astros para prever as desditas!/ Vós
que apenas predizeis desastres;/ Por deus, senhores os jornais;/
Porquê através de tão tristes predições/ Aterrorizar a
credulidade?/ Inventem-nos mentiras mais suaves;/ Ou digam-
nos a verdade.»

Lolive. «Busquem a verdade. Uns encontram-na no vinho./ Outros dizem
que a encontram num poço sem fundo,/ Estes últimos parecem-
me mais corretos./ Porque em Paris, onde mais se devaneia,/
Baco é amiúde alterado, É no vinho que reside a mentira;/ E é

⁶⁵ Vaudeville final da peça **Le menteur véridique**:

“VAUDEVILLE. LUCIE. «*De vérités trop redoutables/ L'amour-propre peut s'offenser; / Lafontaine a su par des fables /Le corriger sans le blesser. /Dans un charme heureux il nous plonge /Par sa douce naïveté;/ Et c'est à l'aide du mensonge /Qu'il fait passer la vérité*». FRANVAL. «*Si les belles ont des caprices,/ C'est afin qu'on les aime plus./ Si l'on est faux, c'est que les vices/ Rapportent plus que les vertus./ Si maint Crésus que l'ennui ronge/ Par ses courtisans est flatté,/ C'est qu'on gagne avec le mensonge;/ Bien plus qu'avec la vérité*». M. DE SAINT-MARCEL. «*En tout temps loyal et sincère; /Du grand jour rechercher l'éclat;/ Tel fut toujours le caractère/ Du véritable homme d'état./ Pour que son crédit se prolonge;/ Pour que son nom soit respecté;/ Il n'a pas besoin du mensonge;/ Et ne craint pas la vérité*». ROSE. «*Vous qui ne contemplez les astres/ Que pour y prédire des maux!/ Vous qui ne revez que désastres;/ De grâce, messieurs les journaux;/ Pourquoi par de si tristes songes/ Effrayer la crédulité?/ Faites-nous de plus doux mensonges;/ Ou dites-nous la vérité*». LOLIVE. «*Cherchez la vérité. l'un prouve/ Qu'on la rencontre dans le vin./ L'autre en un puits dit qu'on la trouve;/ Ce fait me paraît plus certain./ Car à Paris où, plus j'y songe,/ Bacchus est souvent frelaté,/ C'est dans le vin qu'est le mensonge;/ C'est dans l'eau qu'est la vérité*». ÉDOUARD. «*au public. Ce matin, selon mon usage,/ Lorsqu' à tout propos je mentais;/ J'ai dit du bien de cet ouvrage,/ J'ai même prédit un succès./ Daignez réaliser ce songe,/ Et grâce à votre bonté,/ Que pour moi ce dernier mensonge/ soit encore une vérité*».

na água que reside a verdade.»
Édouard. «Ao público. Esta manhã, como é meu costume,/ Enquanto mentia
por tudo e por nada;/ disse bem desta obra,/ Até previ mesmo
um sucesso./ Permitam a realização deste sonho,/ E graças à
vossa bondade,/ Que para mim esta última mentira/ seja ainda
uma verdade.»

na presente encenação o tema musical pretende focar a atenção dos espectadores para a história de amor entre Amália e Duarte, fazendo apenas leves alusões à tagarelice desnecessária que acaba por levar Duarte a dizer o que não deve.

Ao longo da peça, o desenvolvimento da relação entre Amália e Duarte, coadjuvados por Joaquina e José Félix, quer na minha encenação e dramaturgia, quer na de Garrett, constitui uma espécie de mote para uma crítica de costumes mais alargada que dá destaque à falta de verdade, arrivismo e sobranceira que agora, como então, continuam bem presentes nas classes sociais que a peça retrata. Com ironia, trata-se de uma linguagem ainda acessível, provando a sua plena contemporaneidade no século XXI, como confirma a leitura feita por Paulo F. Monteiro em **Drama e Comunicação** (2010) das palavras do sociólogo Erving Goffman (1922-1982) ao referir que «*Aquilo que numa determinada época é considerado como a actividade de um charlatão profissional pode tornar-se, dez anos mais tarde, uma atividade legalmente reconhecida*»⁶⁶.

6.2. ANTROPOLOGIA TEXTUAL – CONTRIBUIÇÕES

A constante preocupação de que a encenação de 2011 fosse tão fiel quanto possível à de Scribe e à releitura feita por Garrett pode constituir, até certo ponto, como que uma pesquisa cultural que, na linha da Antropologia Textual, permite esboçar o retrato do homem burguês europeu através do tratamento da sua imagem no texto dramático.

Desde 1824, altura em que surge **Le Menteur Véridique** em França, passando por 1845 quando Garrett reescreve **Falar Verdade a Mentir**, até 2011, ano em que voltou a ser reencenada a peça de Garrett – parece poder chegar-se à conclusão de que

⁶⁶ Monteiro, P.F. (2010). **Drama e Comunicação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. p 122.

não houve nenhuma alteração relativamente à evolução de costumes ou práticas sociais relativas ao exercício da verdade. Desde o momento em que foi escrita a peça em estudo, e como anteriormente afirmado, a imagem do arrivista social, de que Duarte é exemplo, mantém o seu carácter universalista e intemporalidade tanto em França como em Portugal.

De facto, sempre que há dinheiro em jogo, a arte da dissimulação ou mesmo da mentira é uma mais-valia e quer um Édouard em 1824, quer qualquer Duarte, versão de 1845 ou de 2011, continuam a ser iguais a si próprios. Ao questionarmo-nos sobre o que é verdadeiramente o Homem, quais os seus valores ou as suas fraquezas adotamos a posição do antropólogo que constata a inexistência de uma melhoria a nível de valores e ética em demasiados indivíduos de certas classes sociais. Poderemos ser levados a concluir que uma peça como **Falar Verdade a Mentir**, pela sua intemporalidade, para além de proporcionar bons momentos de fruição artística, apresenta uma leitura cínica da sociedade europeia em geral que ao longo de 187 anos não alterou minimamente a sua postura face à mentira ou dissimulação.

Cada encenação pode ser considerada uma espécie de «viagem» de exploração da plurissignificação textual do texto original que se auto reescreve aquando da leitura do encenador. Se analisado o percurso de vida de um texto em função das suas adaptações e representações poderá mapear-se a evolução dos comportamentos sociais relativamente à forma como se vê o outro nas suas singularidades e idiossincrasias e de como este é rejeitado, ou aceite pela sociedade em que se integra e que o gerou.

7. Encenação – Opções teóricas e metodologias

A filosofia de representação por mim adotada foi *The Method* técnica desenvolvida por Lee Strasberg (1901-1982) que teve como precursor a filosofia de representação de Constantin Stanislavski (1863-1938) conhecida como *The System*.

Foram dois os motivos que a tal conduziram: o primeiro é que os professores do Departamento de Drama já utilizavam *The Method* para o treino e preparação dos alunos que integrariam futuras produções; o segundo é o facto de, por isso mesmo, os alunos já estarem familiarizados com estas metodologias, e aceitarem bem as instruções de encenação – tiveram apenas que se concentrar um pouco mais na memorização das falas numa língua diferente, neste caso o português.

Comecei por sugerir aos atores que compusessem as suas personagens procurando na sociedade portuguesa, de Lisboa e Cascais do século XXI, exemplos de tipos sociais que permitissem fazer um *upgrade* das personagens da peça de Garrett. O objetivo era conseguirem instilar naturalidade nas suas interpretações. Para isso foram conduzidos a tirar partido das respetivas emoções e memórias sensoriais e afetivas, e recriarem-nas no universo paralelo do tempo de representação.

Para materializarem o espírito das personagens, de acordo com as diretrizes de encenação, levei-os a interrogaram-se, por exemplo, sobre o porquê de Duarte agir como agia, se seria possível alguém mudar traços de carácter tão rapidamente, se Joaquina era mais amiga ou mais interesseira, etc. E se anteriormente podiam não querer fazer análises detalhadas de uma personagem de uma narrativa de ficção, pareceu-lhes perfeitamente pertinente dedicar algum tempo a questionar a densidade psicológica das personagens a quem emprestariam a sua própria pele. Conhecer para melhor incorporar uma personagem passou a ser o método de trabalho e de pesquisa:

As estratégias de aprendizagem baseadas na resolução de problemas enfatizam a necessidade de objetivos para o ensino. Se um aluno sentir

a necessidade de adquirir informação a partir de um livro, é mais provável que a informação será obtida com sucesso.⁶⁷

À medida que os alunos iam estando mais à vontade na pele das suas personagens enquanto ensaiavam o texto, fui introduzindo marcações relativas ao falar, olhar, andar, entre outras, que acrescentassem detalhes mais verosímeis que permitiriam transmitir ao público uma visão crítica de certas atitudes alguns tipos sociais bem atuais.

Sem formalizar demasiado este tipo de pesquisa, levei os alunos a compreender que não é difícil fazer uma leitura diacrónica de uma obra em geral, e de **Falar Verdade a Mentir** em específico. Desta forma, realizaram na prática uma tarefa que talvez considerassem demasiadamente teórica e difícil se tivessem de a fazer formalmente na sala de aula enquanto análise literária de qualquer texto narrativo ou dramático, que não aquele que iriam representar.

Aos poucos, todo o processo de construção da nova versão da peça de Garrett foi ganhando *momentum*: do *National Curriculum* inglês que dá grande relevo à arte da representação, dos videojogos, das pesquisas interativas no ciberespaço, da tradução de Garrett do **Le Menteur Vèridique** e da leitura dramatizada do texto nasceu o projeto que está na base da exegese desta memória que analisa o percurso e metodologia seguida na produção de **Falar Verdade a Mentir** – a primeira peça de um autor nacional a ser representada em português na secção inglesa desde que o colégio abriu portas em 1932.

⁶⁷ Jakobsson, M.. (s.d.): «*Problem based learning strategies stress the need for a purpose for learning. If a student feel the need for acquiring information from a book, it is more likely that the information will be successfully obtained.*» in “*Badis as Theatre – putting the drama perspective to the test*”. Acedido de <http://www8.informatik.umu.se/~mjson/files/badis.pdf> em 05.08.2012

7.1. OS ESPAÇOS

Se relativamente ao tema de **Falar Verdade a Mentir** não houve quaisquer alterações significativas, a grande inovação desta peça – a nível cénico – foi conseguida a partir da criação de três palcos onde três ações decorrem, pontualmente, em simultâneo e que criam um jogo de espaços, tempos de representação e encenação onde, para o público, nada se esconde e tudo se torna verdade.

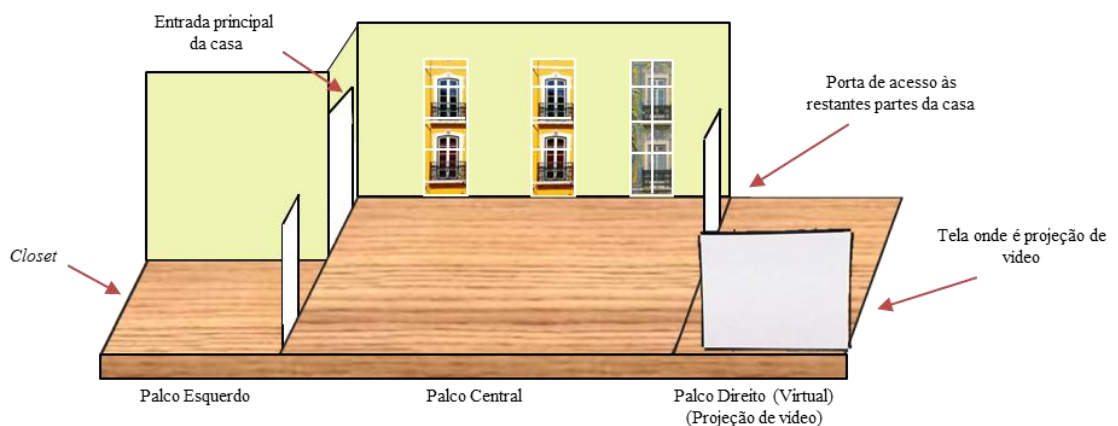


Imagem 2 – Palco da Esquerda; Palco central e Palco da direita onde se vê a cena de vídeo onde contracenam Amália e Joaquina.

Como se pode constatar no filme feito aquando da estreia (*vide* anexos CD-Rom, **Falar Verdade a Mentir**), nesta encenação, as mentiras narradas por Duarte são confessadas/exibidas nos seus pensamentos (materializados nos vídeos projetados na tela), enquanto ao público é oferecida a hipótese de uma observação catártica do que acontece em cena. Ou seja, ao público é oferecido o conhecimento omnisciente do que se passa nas mentes das personagens: as mentiras de Duarte ganham vida. Materializam-se num palco que corresponde a uma janela para dentro da cabeça da personagem Duarte e que, logo, é um espaço de realidade alternativa. Quando a ação do palco central se completa no palco/tela da direita assiste-se ao desdobramento em simultâneo daquilo que é a Verdade e daquilo que é a Mentira.

Por sua vez, José Félix pode constituir o *médium* ideal que pode encarnar a vontade que o público possa ter de querer participar no desenrolar da ação: seja antecipando a roupa que este vai usar para se disfarçar, seja rejeitando caracterizações

menos adequadas que possa estar a escolher de entre todas as opções existentes em cena, ou ainda colocar mais ou menos bigodes, patilhas, maquilhagem etc. Quando entra em cena, a personagem de José Félix representa numa peça dentro de outra peça – modalidade tão cara a Garrett. A sua *performance* é duplamente julgada pelo público; em primeiro lugar pelo seu papel de encenador, caracterizador e maquilhador das personagens que é obrigado a representar devido às invenções de Duarte, enquanto se encontra no palco lateral esquerdo; e em segundo lugar pelo seu papel de adjuvante de Joaquina e de Amália no palco central enquanto contracena com as outras personagens intervenientes.

No que respeita à troca de impressões entre Amália e Joaquina sobre os problemas causados por Duarte, e que decorre num espaço fora dos palcos, esta pode ser vista no vídeo projetado no palco da direita. Procura responder a quaisquer dúvidas ou reflexões do público sobre o que a personagem de Amália, aparentemente imperturbável e jovial, está de facto a sentir. Nesta perspetiva, a visualização da sala de refeições pretende pôr fim a quaisquer conjecturas, a esgotar as hipóteses do público imaginar como seria a mesa da sala de refeições onde teria lugar o almoço de desagravo a Lord Cookinbroock.



Imagem 3 – Foto de sala de Jantar que surge no ecrã do palco da direita.

Poderá pensar-se que exigir do público um esforço de atenção tão grande poderia surtir um efeito negativo. Contudo não é inusual uma pessoa poder prestar atenção a várias coisas em simultâneo, por exemplo, ver televisão enquanto cozinha e toma conta das crianças. Trata-se de uma capacidade para realizar multitarefas (*multitasking*) e é uma competência básica que permite aos jovens, e a alguns adultos, interagir com o computador, ouvir música, e responder a um *sms* em tempo real.

Pelo exposto acima, apesar de ambas as ações a seguir mencionadas surgirem em espaços diferentes – obrigando os espectadores a um esforço de atenção visual e auditivo suplementar – o público reagiu rindo das duplas situações cómicas criadas por José Félix enquanto trocava de roupa (palco lateral esquerdo), enquanto Duarte no palco central metia os pés pelas mãos a inventar nova mentira.

Da mesma forma, enquanto assistiam – no palco central – à cena em que Brás Ferreira, apreensivo e atrapalhado, recebe Lord Coochinbrook, em vez de se identificarem com a preocupação de Brás Ferreira permanecendo em silêncio, riem da aflição de Amália que, fora de cena, surge no vídeo (palco da direita), gesticulando freneticamente enquanto Joaquina a segue tentando consolá-la.

É certo que cada espetador poderia ter escolhido seguir com maior atenção o desempenho de José Félix (palco esquerdo), Duarte (palco central) ou Amália (tela/palco da direita), mas a multiplicação dos efeitos cómicos gradativos nos três palcos, em simultâneo, fez com que o público, visualizando os acontecimentos da esquerda para a direita (sentido em que se processa a leitura nas culturas ocidentais), não conseguisse deixar de vivenciar múltiplas emoções, devido à simultaneidade de efeitos.

Desta forma, a encenação levou o público a partilhar desta espécie de jogo das emoções em que cada espectador tinha de decidir, num ápice, com que sentimento interagir: ou rir (com as cenas dos palcos da esquerda e direita) ou ficar inquieto com o momento problemático que sucede no palco central e cujo desfecho pode prejudicar a imagem de Duarte já bastante fragilizada.

7.2. CENOGRAFIA

Como se referiu – Imagem 2 - em termos de espaço cénico foram criados três áreas distintas onde se desenrolou a ação tripartida e complementar da peça.

7.2.1. Palco esquerdo

No lado esquerdo do palco estava um *walk-in closet* separado por uma estrutura com a respetiva porta, que permitia que José Félix se escondesse e que Joaquina lhe desse instruções. José Félix ouvia o que se passava em cena e comentava com linguagem gestual as mentiras que Duarte ia dizendo. Enquanto isso, o público assistiria à metamorfose de José Félix como se visse através da parede onde decorria a ação no interior do *closet* que também servia de camarim para a personagem.

No *closet* – ou quarto de arrumos – José Félix, de costas viradas para o público, tinha à sua frente um espelho iluminado, que permitia ver a sua imagem refletida enquanto colocava a maquilhagem e postigos que faziam parte da caracterização das várias personagens representadas por si. Enquanto decorre a ação central, José Félix maquilha-se e mascara-se de Negociante Velho (Tomás José Marques), de Inglês (Lord Cockinbroock) e de General Lemos.



Imagem 4 – José Félix assiste ao que se passa no palco central onde se encontra Duarte.

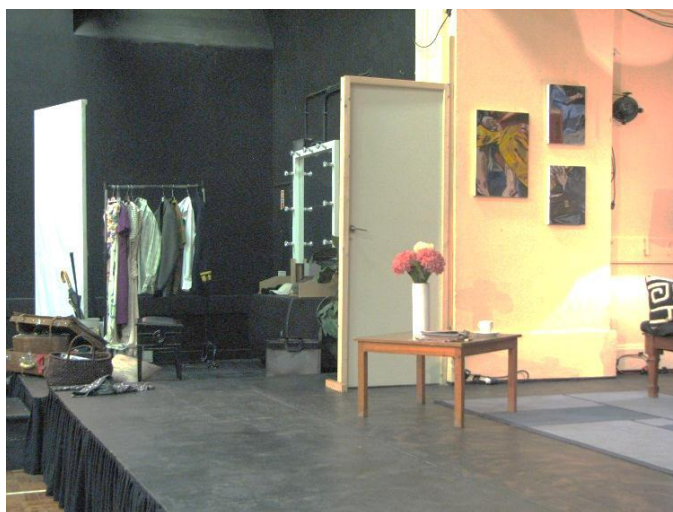


Imagem 5 – Vista do palco central e lateral esquerdo e porta de ligação entre os dois espaços.

7.2.2. Palco central

Para o lugar onde se desenrolava a ação nuclear foi concebida uma sala ampla que representasse a sala de jantar e a sala de estar de um apartamento de um prédio lisboeta alterando o espaço da ação inicial que tinha lugar num hotel.



Imagem 6 e 7 – Vista do palco central

O apartamento estaria situado num 3º ou 4º andar da rua do Alecrim, simulado por três portas pintadas, em fundo de cena, que sugeriam acesso a varandas e que mostravam pormenores dos prédios do outro lado da rua vista de dentro da casa de Brás Ferreira. À esquerda e direita do fundo do palco existiam duas portas que davam acesso respetivamente à rua, e ao interior da residência onde decorria uma cena extra em vídeo desempenhada por Amália e Joaquina, e a outra sala onde teria lugar o almoço.

Para a decoração das salas de jantar e de estar, por pretender que fossem minimalistas e atuais, apenas houve a necessidade de se forrar de preto as almofadas de um sofá. O chão do palco foi pintado de castanho muito escuro, e as paredes de um tom bege pálido que permitisse conferir um tom intimista à atmosfera.

Todo o mobiliário em cena foi recolhido na escola e constava de um candeeiro de pé, uma mesa de apoio, dois candeeiros de mesa, dois vasos com plantas verdes, uma mesa de frente sofá, revistas e jornais, duas carpetes, um aparador, uma mesa de jantar, quatro cadeiras e quatro quadros para as paredes laterais direita e esquerda, cabides para roupa, arcas de arrumação, um banco e um espelho iluminado.

7.2.3. Palco direito

No palco lateral direito estava colocada uma tela onde eram projetados os vídeos – que ilustravam pequenos episódios cómicos relacionados com a ação central – mas que aconteciam fora do palco. O efeito pretendido consistia em permitir que o público tivesse acesso à mente das personagens e risse com os efeitos criados a partir do cómico de palavra e de situação.



Imagem 8 – Vista dos palcos central e lateral direito com imagens do que supostamente aconteceria noutra divisão da casa.



Imagem 9 – Ilustração da história da queda de um homem sobre Lord Cookinbrook.

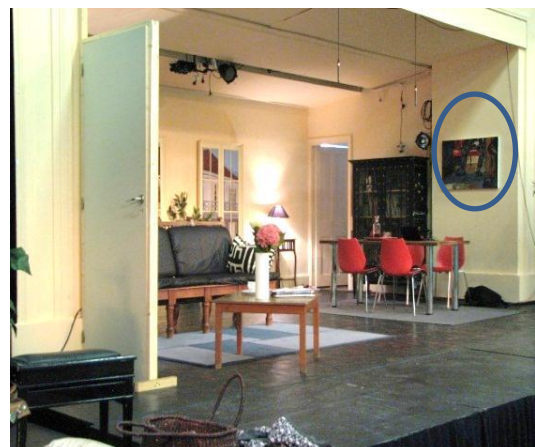
7.2.4. Os cenógrafos

Vanessa Sample elaborou três painéis, que representavam portas envidraçadas e quatro pinturas abstratas: três para as paredes laterais esquerdas e outra para a parede lateral direita, todas baseadas no quadro de Konstantin Makovsky (1839-1915), *Preparing for the Wedding* (1884).



Imagem 10 – Konstantin Makovsky, *Preparing for the Wedding* (1849).

Estes painéis e quadros foram apresentados como trabalho de projeto na área de Arte pela aluna, após a peça, para exame final do I.B. [International Baccalaureat].



Imagens 11 e 12 – As 4 pinturas abstratas baseadas no quadro de Konstantin Makovsky acima referido e portas de acesso às varandas.

David Pendlebury construiu uma estrutura aberta com porta que dá acesso ao *walk-in closet* onde se encontravam os adereços, maquilhagem e roupa utilizada por José Félix e de um espelho de bastidores iluminado que servia de apoio a José Félix.



Imagem 13 – Estrutura de porta e porta de contraplacado com manípulo que une os dois palcos.



Imagem 14 – Espelho de camarim.

7.3. FIGURINOS E ADEREÇOS

Ana Lúcia Guerreiro e Ana Patrícia Barros reuniram o vestuário e adereços necessários para os atores e decoração de palco, de acordo com as indicações cénicas.

As personagens usavam roupa indicativa da classe social a que pertenciam. Amália, Duarte e Brás Ferreira vestiam o tipo de roupa que as ligasse inequivocamente a determinados estereótipos burgueses: o do «*socialite*» que usa fato completo, fala alto ao telemóvel e lê um jornal económico inglês de grande tiragem, o «*menino beto*» de calça de fazenda clara, camisa às riscas e pulôver sobre os ombros e a «*betinha*» de vestido provocante curto e justo, que fala com voz nasalada e que acentua demasiado as vogais iniciais.

José Félix devia transmitir a imagem de um arrivista simpático que pretende fazer-se passar por quem não é, sendo este facto simbolizado por uma camisa de tipo havaiano que usa com a calça e casaco bege claro.

O General Lemos assume a personalidade ditada pela sua patente e posição social apresentando-se em cena com uma farda de gala. A sua gestualidade tem uma certa rigidez que pretende contrastar com a das restantes personagens.



Imagem 15 - (da esquerda para a direita): Criada (farda tradicional de criada interna); General Lemos uniformizado; Brás Ferreira de fato completo; Duarte com conjunto típico de calça bege, camisa e *pullover* ao pescoço; José Félix com farda que imita a do patrão; Amália de vestido classe média-alta; Joaquina de preto e branco de forma a sugerir a sua função de governanta.

7.4. MAQUILHAGEM

Ana Lúcia Guerreiro, Electra Sachi e Ana Patrícia Barros foram responsáveis pela maquilhagem de palco. Tão simples quanto possível, de forma a parecer que nenhum ator a usava.

7.5. DESENHO DE SOM

Ana Bela Pinho e Gabriel Calisto. Utilização de som de campainha de porta, da já referida banda sonora *Linhas Trocadas* para marcação do início de cenas e do som de uma caixa registadora para ilustrar o que se passava na mente de José Félix (*vide* CD-rom em anexo).

Todas as personagens usavam microfone individual.

7.6. DESENHO DE LUZ

Da responsabilidade de Ana Bela Pinho e Filip Socko. Criaram-se duas atmosferas distintas: diurna e intimista que surge sempre que Joaquina se apresenta sozinha em cena.

7.7. PROJEIONISTA

Alexandre Portugal foi o responsável pela projeção de vídeo em simultâneo com a representação nos dois palcos: central e lateral esquerdo. As imagens e os vídeos ilustravam, como já referido, ou o que se passava na cabeça da personagem Duarte, ou acrescentavam uma cena à peça. Neste último caso quando Joaquina e Amália, em vez de permanecerem fora de cena (quando Brás Ferreira ordena a Joaquina que se retire com a filha) deslocam-se para outra parte da casa. A imagem foi acelerada para imitar os filmes da altura do cinema mudo.

A par da imagem vídeo, surge sobreposta uma outra linguagem: a da banda desenhada. Foi com um balão de som que illustrei o toque que Duarte deu nas costas do pretenso homem que caíra da varanda durante a cena da chávena de café, e com um balão de pensamento que tornei possível a visualização de uma cantora que Duarte menciona ter salvo de ser assaltada à porta do teatro para impressionar Amália. Neste caso recorri à imagem de *Bianca Castafiore* protagonista de **Les Bijoux de la Castafiore**⁶⁸, mais conhecida como o rouxinol milanês – personagem da banda desenhada das **Aventuras de Tintim**, de Hergé (1907-1983). O recurso aos balões de som foi também utilizado em sobreposição com o vídeo em que Duarte treina um desporto marcial sozinho no jardim, imaginando estar a defender-se de um encapuçado.



Imagem 16 - Montagem da vinheta de Castafiore a que se sobrepõe imagem de embuçado.



Imagem 17 – Still frame de Duarte com balão de pensamento.

O entrecruzamento de leituras proporcionado pelos vários meios de comunicação utilizados: o teatro, o cinema mudo, o vídeo e a banda desenhada prova a possibilidade de se empregar em simultâneo, desde que bem planeadas, várias formas de arte sem que o recetor sinta ruído aquando da receção da mensagem. Aliás, creio que este efeito de colagem Multimédia só enriquece o momento da receção. Como refere D. Saltz a utilização destes «*linear media*» pode permitir que a *performance* de uma peça de teatro se torne uma Meta-Representação:



Imagem 18 – Still frame com balão de som em que Duarte empurra o homem que cai sobre Lord Cookinbrook.

⁶⁸ Hergé. (1963). *Les Aventures de Tintin, Les Bijoux de la Castafiore*. London: Methuen.

O IPL (Laboratório de *Performance* Interactiva) tem dois objetivos principais para as suas experiências teatrais: 1) incorporar meios digitais no teatro, sem comprometer a espontaneidade da performance ao vivo e 2) tornar os media dramaturgicamente significativos - por outras palavras, usar os media só na medida em que eles fazem realçar o significado dos textos dramáticos. A chave para este segundo objetivo é selecionar textos para os quais a tecnologia é parte integrante de uma interpretação convincente em vez de utilizar a produção como um pretexto para se exibir a tecnologia.⁶⁹

Por sua vez, a nível didático, os alunos aprenderam a gerir a utilização dos conteúdos lecionados ao longo do secundário; entre os quais o texto dramático e a B.D., bem como as relações de complementaridade entre eles.

⁶⁹Saltz, D. Z. (1962). «*The IPL (Interactive Performance laboratory) has two primarily objectives for its theatre experiments: 1) to incorporate digital media into theatre without compromising the spontaneity of live performance and 2) to make the media dramaturgically meaningful – in other words, to use the media only insofar as they enhance the meaning of dramatic texts. Key to this second objective is selecting texts for which the technology is integral to a compelling directorial interpretation rather than using the production as a pretext for showing off the technology.*» in **Live Media: Interactive Technology and Theatre**. In T. J. University, Project Muse (pp. 107-130). The John Hopkins University Press. **Live Media: Interactive Technology and Theatre**. Theatre Topics, Volume 11, Number 2, September 2001, pp. 107-130. Obtido de muse.jhu.edu/journals/theatre.../11.2saltz.html em 05.07.2012



Imagem 19 – Frente e verso do Panfleto de publicitação da peça e representação

8. Trabalho de atores

As primeiras sessões de encenação do texto original de foram marcadas para o início do 1º. Período. Foi feito um *casting* para a seleção de atores em que estiveram presentes alunos de múltiplas nacionalidades, idades e anos letivos. Começaram em seguida os preparativos para o que deu início à oficialização de uma *novíssima tradição*: a representação de uma peça portuguesa, em Língua Portuguesa, no Colégio Inglês⁷⁰ tendo a coordenação e encenação deste projeto ficado a meu cargo.

Foram nessa altura selecionados os alunos que mostraram interesse em trabalhar nas várias áreas da produção teatral, como cenografia, infraestruturas, produção de vídeo, luminotecnia, sonoplastia, figurinos, caracterização, por exemplo, como se pode ver na ficha técnica (na página anterior) e que se descreve.

8.1. OS ELENÇOS

Elenco Palco

Nove atores, três dos quais já possuíam experiência de representação por terem integrado outras produções em anos anteriores:

Brás Ferreira – Miguel Matos

Criada – Raquel Gatta

Amália – Maria Ermida

⁷⁰ É de inteira justiça referir que o fator que desencadeou o nascimento desta iniciativa teve início no momento em que Nicholas Connolly decidiu encenar e produzir uma peça de Garcia Lorca, **Casa de Bernarda Alba** também em português, no ano imediatamente anterior à produção de **Falar Verdade a Mentir**, o que faz dele o pioneiro na representação em Língua Portuguesa encenada e representada por falantes ingleses, no *St. Julian's School*.

Cinco que se estrearam na representação pela primeira vez tendo ainda um deles participado também na cena da queda em vídeo, e um último que atuou somente no vídeo.

Duarte – Rui Pacheco

General Lemos – Afonso Simões (também atua no vídeo)

Joaquina – Maria Benedita Carvalho

José Félix – Jiachen Chen

Elenco Vídeo

Oficial Inglês – Diogo Pinto

Homem que cai – Afonso Simões

8.2. INTERAÇÃO DOS PARTICIPANTES

De início, para todos os alunos envolvidos na produção e que tinham idades compreendidas entre os quinze e os dezasseis anos, esta peça focava simplesmente uma história de amor corrente, engraçada e quase banal que se desenrola à volta de um casamento que apresenta algumas dificuldades de concretização.

Foi consensual a ideia de que o tema da verdade por oposição à mentira, bem como os jogos cénicos a que este se presta, poder ser tratado a nível literário, neste caso no texto dramático, em qualquer época e em qualquer lugar devido à sua intemporalidade e também por representar um dos dilemas com que qualquer ser humano se pode vir a confrontar independentemente da sua classe social, poder económico ou nível cognitivo. Para além do tema verdade/mentira, existe outro que dá mote e estrutura o desenrolar da ação: o amor que é tudo o que deveras interessa, como afirma Garrett no Prólogo do **Alfageme de Santarém**: «*O amor é essencial parte do drama porque o drama é a vida, e o amor a essencial parte da vida*»⁷¹.

Mas não só o texto foi adaptado. Também a ação que se situava num hotel do Porto, passou para a sala de uma residência particular, com vista para o Tejo, na Rua do

⁷¹ Garrett, A. (1856). **O Alfageme de Santarém** / J. B. de Almeida Garrett. - 2.^a ed. - Lisboa : Impr. Nacional.

Alecrim. E a austeridade do guarda-roupa e maquilhagem convencional do século XIX passou a refletir o modo de vestir da classe alta de Lisboa e Cascais do século XXI.

Decidi também realçar o papel já de si importante da personagem de Joaquina em detrimento da de Amália uma vez que é ela que faz a ligação com as restantes personagens.

Joaquina só sai de cena duas vezes: quando acompanha Amália à chegada de José Félix disfarçado de negociante velho (Tomás José Marques) e quando vai preparar o almoço de reconciliação de Duarte com Lord Coockimbroock. O resto do tempo permanece em cena limpando o pó, dando instruções a Duarte, olhando pelas janelas, ajeitando as plantas ou ainda comentando a ação a nível gestual ou fazendo esgares de aprovação ou desaprovação. É da aluna a escolha da roupa usada em palco, bem como a introdução da expressão “*verdadusca*” no discurso de Joaquina (cena XII) que despoletou estrondosas gargalhadas devido à entoação doutoral com que a expressão foi proferida e à gestualidade espontânea da atriz:

Felizmente que nós estamos prevenidos, e graças ao bolsinho da menina e à vizinhança do supermercado *gourmet* do Manuel Espanhol, em poucos minutos se fez da mentira *verdadusca* ...⁷²

Por sua vez, Amália surge remodelada. Em lugar de apresentar a imagem da tradicional jovem, quase solteirona, tímida e desesperada que não sabe o que fazer perante o vício de Duarte que ameaça pôr fim ao casamento dos dois, necessitando sempre de ser instruída por Joaquina, Amália adota uma postura de jovem “*blasée*”, aparentemente distraída mas consciente da sua sensualidade assumida; não hesita em flirter com José Félix apesar de este lhe ser apresentado por Joaquina como seu namorado, obrigando Joaquina a fazer valer os seus direitos, assumindo uma postura de controlo perante a patroa e José Félix que nada faz para afastar Amália. A aluna usa um vestido que escolheu por ser algo *kitsch* por considerar que há em Amália alguns traços de carácter demasiado complacentes e falhos de sentido crítico.

Duarte apresenta-se com uma postura francamente dissimulada. Mente mas cala os comentários de Amália com o seu charme e sensualidade, que usa para fazer Amália render-se aos seus encantos. A mentira não surge como uma obsessão de que Duarte se tem de curar, mas como uma forma de vida. Duarte mente de forma consciente para

⁷² Pinho, A. B. (2011). Texto de **Falar Verdade a Mentir** adaptado – vide Anexo.

controlar e para se divertir transmitindo isso através de expressões faciais, pausas e trejeitos vocais. Pretendi que a personagem fosse inequivocamente um misto de cavalheiro e mafioso que não tem outro remédio senão ter cuidado com aquilo que diz se quiser casar com Amália. A escolha do guarda-roupa de Duarte ficou a cargo do aluno que criou uma forte empatia com a personagem.

Para dar consistência à personagem, desenvolvi outros traços de caráter como torná-la mais agressiva ao tentar agredir José Félix mascarado de negociante, ou tecendo comentários maliciosos (apartes em boca de cena) quando ninguém o está a ouvir. A esgrima foi outro elemento que permitiu dar verosimilhança à personagem uma vez que já não se realizam duelos. Seria plausível ainda por outro lado, dado o seu estatuto social, que Duarte praticasse esse desporto. Introduzindo um vídeo sobre o episódio/mentira da queda de um homem que Duarte acotovela sobre Lord Coockimbroock, procurei criar um momento cómico que sublinhasse o texto original. A introdução do elemento vídeo para ilustrar a cena da queda do homem acotovelado, e a cena em que Joaquina consola Amália, teve 1) a finalidade de permitir a visualização efetiva de um episódio que só existia na mente da personagem 2) fazer uma leitura das emoções que Amália estaria a sentir para além daquilo que era mostrado em cena. A união do teatro e do cinema permitiu portanto aumentar o sentido e a densidade dramática da ação.

A personagem de José Félix não sofre grandes alterações a nível de composição mantendo a densidade psicológica original tendo sido adaptada, no entanto, a uma personagem do século XXI.

Ao ter criado um palco que mantém em cena a sua personagem ao longo da peça, desfiz o efeito de surpresa ao dar a conhecer ao público, antecipadamente, a verdadeira identidade das três personagens de que José Félix se mascara para ajudar a tornar reais as palavras de Duarte. No entanto, a personagem de José Félix passou a encarnar toda a complexidade do trabalho do ator. Perante o público surge o camarim onde o ator se prepara antes de entrar em cena. José Félix despe-se e veste-se. Brinca com os adereços, cria momentos cómicos, pinta-se, coloca bigodes e comenta com a sua gestualidade e expressões faciais aquilo que ouve na sala ao lado do *closet* onde se encontra, tendo ainda de contracenar com Joaquina através de uma nesga da porta que liga as duas divisões. Para desempenhar esta personagem o aluno, de origem asiática,

superou todas as expectativas conseguindo falar praticamente sem sotaque e pausadamente.

Na peça original existem dois lacaios. Na presente encenação, a ação tem lugar numa casa particular não se justificando a sua existência. Assim, estes foram substituídos por uma segunda criada fardada de azul de forma a marcar uma diferenciação entre o papel de Joaquina e do de uma criada comum. Joaquina é uma confidente; uma espécie de secretária ou governanta, enquanto a criada de azul desempenha funções de menor relevo como abrir a porta ou trazer água.

A personagem de Brás Ferreira é intemporal. Surge com roupa moderna: fato completo, mas em nada difere da personagem original. Manteve a sua caracterização de homem sério, honesto, com princípios e que deseja ver a sua filha feliz mas não a troco de qualquer preço. Em cena, mostra que é um homem de negócios muito ativo ocupado ao falar ao telemóvel com alguém que trabalha para ele e ilustra o seu nível sociocultural lendo o jornal inglês *Financial Times* sugerido pelo aluno.

O General Lemos é a personagem-chave que permite que o desenlace da ação seja positivo. Ao simpatizar com Duarte, resolve ajudá-lo e, aliando-se ao seu criado, José Félix convence Brás Ferreira a manter a sua palavra de deixar Duarte casar com a filha já que não conseguiu apanhá-lo a mentir. Para tornar mais verosímil a sua personagem o aluno pesquisou várias figuras das Forças Armadas e adotou uma postura rígida que segurava o chapéu à cintura.

Qualquer um destes alunos se voluntariou para integrar a peça que foi representada no ano letivo seguinte comprometendo-se a utilizar o seu tempo livre (escasso devido à enorme carga de trabalho que o ano final do *I.B.* acarreta) para decorarem textos e ajudar na produção de **O Auto da Barca do Inferno** de Gil Vicente que esteve em cena em Abril de 2012.

9. Conclusão

«Se eu vi mais longe, foi por estar de pé sobre ombros de gigantes».

Isaac Newton:

A reconhecida dificuldade de os jovens do *St. Julian's* lerem em Português despoletou a necessidade de serem encontradas estratégias que invertessem esta tendência demasiadamente enraizada entre os alunos de Língua Portuguesa do IGCSE e I.B.

Ao refletir sobre aquilo que é a realidade e quotidiano dos indivíduos nascidos após o ano 2000, conhecidos como nativos digitais, constatei que, mais do que aprender através do recurso à memória e repetição de conceitos, os jovens dão preferência a pesquisar a informação necessária para suprir as suas necessidades imediatas na *Internet* em vez de recorrerem a livros complementares, enciclopédias ou quaisquer outros suportes rígidos.

Comprovei que é também na *Internet* que desenvolvem grande parte dos seus contactos sociais e afetivos mediante a utilização de redes sociais como o *Facebook*, *hi5*, etc. relegando para segundo lugar a hipótese de passarem algum tempo ao ar livre ocupados com jogos tradicionais. O facto de os *media* digitais se terem tornaram indispensáveis para a aprendizagem e divertimento, justifica que os jovens a terem obrigatoriamente de ler, o façam de acordo com as suas preferências: navegar na *net* aprendendo de forma rápida e imediata saltando de sítio em sítio sem, muitas vezes, recorrerem à faculdade de julgar e de chegar sozinhos a conclusões.

Concretizando, se se pretende promover o gosto dos alunos – neste caso de um colégio Internacional – pela leitura em Português, a solução para alterar a recusa em desenvolver voluntariamente os hábitos de leitura passa obrigatoriamente pelas novas tecnologias de informação que fundiram os conceitos de aprendizagem e recreio.

Binómio vital para o desenvolvimento académico da população escolar do século XXI em geral para quem o hedonismo – pedra de toque das obras dramáticas de Scribe – se sobrepõe ao intelectualismo garrettiano.

Para além da questão dos direitos autorais – que Garrett defendeu, acérrimo, no seu projeto de Lei apresentado às Cortes em 1839 – e que contudo ignorou no que respeita ao original de Scribe: **Le Menteur Véridique**, e cujas motivações tive oportunidade de aprofundar e explanar anteriormente, verifiquei que a dicotomia aprender brincando/jogando que está na base da aprendizagem dos jovens de hoje era, pelo menos aparentemente, o que opunha Garrett a Scribe relativamente à função social do teatro.

Enquanto Scribe entendia que uma peça deveria constituir uma forma de entretenimento, uma oportunidade de abstração dos problemas do quotidiano, e que teria tanto ou mais sucesso se o texto e trabalho de atores fossem realçados pela inserção de mais um estímulo com a inclusão de árias, Garrett adota a postura oposta. Para Garrett teatro era sinónimo de «cartilha» que deveria ensinar o povo a gostar de teatro e de si próprio devendo cultivar-se, aperfeiçoar-se para melhor integrar uma sociedade portuguesa algo falha de valores que insistia em manter-se na cauda da Europa relativamente ao desenvolvimento educacional, social, económico e político.

Curiosamente, é a interligação da posição dos dois autores face à função social do teatro que cimenta a filosofia dos novos modelos educacionais. Estes promovem a aprendizagem lúdica de conteúdos intelectuais a ser feita formalmente na sala de aula, ou de forma informal fora dela, sendo facilitada pelo uso do computador e outros *media* digitais.

Foi também numa abordagem ecuménica que procedi à encenação de **Falar Verdade a Mentir** procurando atualizar a peça de Scribe/Garrett mediante a adaptação do texto, vestuário, cenários, encenação e música ao século XXI.

Não pretendi fazer qualquer crítica social acintosa, nem simplificar a compreensão do texto. O propósito de levar esta peça à cena foi o de criar uma representação intertextual que comprovasse a possibilidade de sobrepôr, por um lado, vários tipos de linguagens como o vídeo, a banda desenhada e a música e, por outro, redefinir a conceção dos espaços cénicos mostrando o que normalmente está escondido

como os bastidores (palco da esquerda) ou os espaços que só existiam virtualmente na imaginação de Duarte ou do próprio espetador.

Finalmente, verifiquei ser muito positivo ter envolvido os alunos neste projeto de encenação que suscitou neles o gosto por ler outros textos dramáticos, ou ficcionais, que possam ser adaptados com o propósito de serem levados à cena.

A comédia **Falar Verdade a Mentir** deu um grande contributo para a educação dos jovens do *St. Julian's School* de Carcavelos ao permitir-lhes constatar que o Teatro também pode falar português e que o exercício da leitura lhes pode proporcionar o prazer de participar no jogo da representação.

Aos ombros de Scribe e Garrett tornou-se fácil chegar a uma nova leitura e encenação de **Le Menteur Véridique/Falar Verdade a Mentir** em 2011.

ANEXOS

ANEXO I – DRAMATURGIA DE FALAR VERDADE A MENTIR, POR BELA PINHO

Falar Verdade a Mentir - Almeida Garrett / Le Menteur Véridique - Eugène Scribe - Representada, a primeira vez, em Lisboa, no teatro de Tália pela sociedade particular do mesmo nome, em sete de Abril de MDCCCXLV.

2011 - Dramaturgia, Encenação e Direção de Atores: Ana Bela Prudêncio de Pinho (o texto adaptado data de 2011 e segue ainda o acordo ortográfico vigente na altura)

Personagens e atores: Brás Ferreira (Miguel Matos); Amália (Maria Ermida); Duarte (Rui Pacheco); General Lemos (Afonso Simões); Joaquina (Benedita Guedes de Carvalho); José Félix (Jiachen Chen) e criada (Raquel Gatta).

Local da ação: Lisboa.

ACTO ÚNICO

Estrutura tripartida do palco: lateral esquerda, palco central, lateral direita.

Na extensão esquerda fica o *walk-in closet*. O palco central representa uma sala de visitas elegante com decoração minimalista. A extensão direita é inteiramente ocupada por um ecrã de projeção.

CENA I

Joaquina, José Félix

Joaquina: [*Joaquina bebe chá e folheia uma revista; levanta-se, espreita pelo óculo e ajeita cabelo e roupa*]. Entre, senhor José Félix, entre. [*Joaquina foge ao beijo de José Félix*] Mas que madrugador!... Para uma pessoa como o senhor José Félix, o Criado particular de um fidalgo da corte! Lá por fora ainda mal são nove horas...

José Félix: Nove horas... E qual fidalgo da corte!?!... Muito engraçadinha, senhora D. Joaquina. O meu patrão é General, não é nenhum nobre; e nove horas já deram há muito. Mas cá em Lisboa parece que as horas são diferentes e aos generais chamam-lhes fidalgos. Vê-se bem que vem lá da província, a minha querida Joaquina... [*Inicia-se o jogo de sedução entre ambos*]

Joaquina: Ai, estou a brincar, vê lá se te ofendes! A província, a província... Ora isto! Saiba o senhor doutor empregado de General que eu venho do Porto, senhor José

Félix, que é a segunda capital do país, donde vem o dinheirinho para aguentar a balança de pagamentos. Venho da cidade invicta, como dizem os jornais e as revistas. Província será a terra de voxelência, a Lourinhã, ou a aldeiazeca de Paio Pires, ou coisa que o valha. E então?... Não respondes lindufo?

José Félix: Basta, Joaquina, basta; vamos parar com a palhaçada, já aqui não está quem falou. Soube ainda agora que tinham chegado ontem à noite no voo Lisboa-Porto, que estavam aqui neste apartamento alugado, que fica quase ao lado da nossa casa; e vim logo, minha adorada Joaquina, reclamar o prémio de onze meses de eternas saudades.

Joaquina: [*Goza com ar inquisidor e desconfiado*] E o senhor, vamos a saber, tem sido constante, fiel?...

José Félix: Horrivelmente fiel! [*com ar teatral*] Maldição, Joaquina, maldição! Nem sequer olhei para outras mulheres... [*José Félix dá um beijo a Joaquina e faz «Yeeesss»*]

Joaquina: [*Para a boca de cena sem olhar de frente para o público*] Que diz ele?...

José Félix: Se tu vens da!... [*autocorrige-se*] Da província não. [*Teatral*] Não, Joaquina, tu não vens da província, [*pausa e como que buscando as palavras certas*] vens da cidade invicta... Maldito seja quem duvidar! [*Com ar malandro e provocador*] Mas vens... [*triumfante*] vens donde ainda não se sabe a língua das românticas paixões, dos sentimentos copiados do nu da natureza como nós cá a temos no Parque Mayer, ou nas telenovelas que são..., [*buscando as palavras*] que são o órgão da opinião incomensurável dos séculos. Sem telenovelas ninguém aprende a exprimir opiniões ...

Joaquina: [*Com ar perplexo*] Se te eu entendo... De que é que estás a falar?

José Félix: Ah! Tu não entendes, pois não? Bem, Joaquina, [*toca na cabeça de Joaquina com ar doutoral*]. Nem ela, nem eu, nem ninguém entende. [*Com ar de gozo*]. Por isso mesmo, Joaquina. A moda é esta. Deixa que estando tu aqui mais uns oito dias em Lisboa, ficarás mais perfeita do que eu nesta moda do romantismo; [*declamatório*] porque a tua alma de mulher é feita para compreender o meu coração de homem. E então, vês tu? Oh Joaquina, minha nusa, digo... Musa, anjo, mulher, sopro, silfo, demónio! Eu amo-te! Amo-te, porque... [*tenta agarrá-la*]

Joaquina: [*Fugindo dele*] Cruzes canhoto!

José Félix: [*Declamatório, tipo cinema mudo*] Não me interrompas, não me interrompas, deixa ir. Silfo, anjo, sopro, mulher! Amo-te porque o meu coração está em brasa, e tenho umas veias, e estas veias... Têm umas artérias... E estas artérias têm... [*mudando o tom de voz para gozo sério*] não têm... As artérias não têm nada; [*declamatório, novamente*] mas batem, batem como os sinos que dobram pelo finado na hora do passamento, que é morrer, morrer, morrer... Oh Joaquina, [*leva o punho à testa imitando a dor de ser*] morrer! E que é a morte? É a vida que cai nos abismos estreptosos da eternidade, que é, que é...

Joaquina: [*Meio a sério meio a fingir*] Isso é comédia, teatro de revista ou tu estás a gozar comigo?

José Félix: [*Arrebatado, agarrando-a pelos cotovelos e aproximando-a de si*] Isto é o drama das paixões, que o sentimento, a verdade...

Joaquina: *Ya, Ya*, sim, sim... [*racional*] Pois olha: tinha uma coisa muito séria para te dizer mas como tu estás doido varrido, adeus, *adieuzinho*!

José Félix: [*Sem querer perder a face*] A poesia da vida é esta, Joaquina. Mas... Mas passemos à vil prosa dos interesses materiais do país, se é preciso. Vá. Farei mais esse sacrifício por ti. Que exiges tu de mim?

Joaquina: Que deixes essas patéticas, agora, e oiças. [*Em tom de cumplicidade*] O meu patrão, o senhor Brás Ferreira, que é um ricaço como tu sabes, um daqueles negociantes podres de ricos do Porto que têm dinheiro como o milho, vem de propósito a Lisboa para casar a filha. É uma filha única, e adora-me, coitada! Já estamos juntas há dez anos. É um anjo! E vai daí prometeu-me que me dava um chorudo cheque, um dote, como se diz lá no Norte, no dia que se assinasse o acordo pré-nupcial.

José Félix: Cheque! Céus! Um cheque chorudo... [*Surpreendido, guloso esfrega as mãos*] Oh Joaquina, vais receber um cheque?... [*Disfarçando e mostrando-se desinteressado*] Não quero saber de quanto. Quem eu! Maldição caia sobre mim!

Joaquina: Cento e cinquenta mil euros.

José Félix: Oh! Seja o que for, que me importa? O amor, o amor verdadeiro não conta os euros que o objecto amado possui. Não... [*Pausa e mudando para um tom interessado*] E é o cheque não é traçado nem nada? Fica logo disponível para ser levantado?

Joaquina: À ordem. Fica logo disponível, meu querido.

José Félix: [*Com ar doutoral*] Melhor: porque bem vês..., com a minha educação, sou um rapaz que emigrou, que esteve em Paris a ver as modas [*Pausa reticente*] e hoje sou mordomo de um General... Estou totalmente habilitado para ser mordomo de qualquer figura pública, como o Presidente ou o Primeiro Ministro... – até já recusei trabalhar na casa de um dos Plácido de Menelau e Salsedes – bem vês, não podia aceitar um emprego que não me pagasse exactamente o que eu pedi... Que me não desse os meios para sustentar a posição social em que me acho colocado. Bem vestido, com um Mercedes SLK de 2002... etc. Mas tu tens aquilo a que se chama um dote. Acabou-se. Calo a boca e estendo a minha mão.

Joaquina: [*Algo exasperada e enchendo-se de pachorra*] Ai, José Félix! Mas o casamento da menina anda não está feito.

José Félix: Pois que há... Que impedimentos? De que estão à espera?

Joaquina: Não sei... Quando vínhamos no avião, pareceu-me..., [*Com ar de suspeição, diz coçando o queixo*] vi que havia transtorno. O pai e a filha discutiram de forma irritadiça sobre esse assunto. E a menina anda triste, desassossegada. Estou certa que há impedimento grande, há obstáculos...

José Félix: Obstáculos! Não há, não os pode haver. A minha paixão, a nossa felicidade, cento e cinquenta mil euros, cento e cinquenta mil, c'os diabos! Absolutamente não pode deixar de ser, há-de se fazer este casamento, Joaquina... A honra, a

delicadeza, o bom nome da menina..., [*Autoritário e senhorial*] senhora D. Joaquina, vamos já dar a volta ao papá. E se é preciso que eu faça algo... Seja!

Joaquina: O caso era saber a gente o que é, e onde está o busílis da questão... Mas espera; [*Falando baixo*] olha, aí vem a senhora D. Amália: deixa-te tu estar e... [*caminha para a porta de cena mas hesita e volta atrás com ar de gozo*] se calhar o teu patrão precisa de ti, afinal é um homem debilitado, podes fazer-lhe falta em casa...

José Félix: O meu patrão! Toma! Eu estava mesmo a pedi-las. Gostas mesmo de rebaixar. Mas fica tu a saber Joaquina que o General é um cavalheiro, um General, uma pessoa da mais alta hierarquia social portanto costumado a fazer esperar os outros, e a esperar ele [*Marca bem «Ele»*] pelos seus Criados, que é a regra. Eu soube treiná-lo muito bem, minha querida. Além disso, é o meu dia de folga, que houve lá uma coisa em casa... A senhora chorou, o senhor rallhou. Agora não interessa nada. Eu conto-te noutra ocasião, e vais partir-te a rir. O caso é que hoje tenho o dia livre. Ela aí vem, a tua patroa, [*dirige-se para a porta e volta com Joaquina para a frente do palco; com ar de gozo*] mas a tua patroazinha... vem triste, coitada! Firme, Joaquina! Olha que a coisa é séria para ti, vê lá o que fazes... se falhas lá se vai o cheque e [*diz em tom de leve ameaça*] já agora um marido!

[*Música dos Virgem Suta - fade out ...que te vou encontrar...; Campainha; Som de máquina registadora*]

CENA II

Joaquina, José Felix e Amália

Caixa de kleenex

Amália: [*Ofegante*] Joaquina! Joaquina! Ando à sua procura há séculos. O senhor Duarte ainda não veio?

Joaquina: Não, menina.

Amália: Que homem é esse com quem estava a falar?

José Félix: Anda, apresenta-me devidamente.

Joaquina: Menina, é aquele rapaz de quem lhe falei no Porto...

Amália: Ah! Já sei: o senhor José Félix. [*Rodeando José Felix e apalpando os bíceps*] Tem bom gosto, Joaquina... [*Segredando gulosa para Joaquina*] Mas a menina tem um gosto requintado... [*em tom sério*]. O pior é que vocês não podem casar senão quando o meu casamento se fizer, e tenho muito medo que ainda esperem bastante tempo.

Joaquina: [*Interessada*] Então porquê, menina?

Amália: Ora! Estou desesperada, complicou-se tudo: meu pai quer que eu acabe com ele.

Joaquina: [*Surpresa*] Com o senhor Duarte?

Amália: [*Com ar de superioridade e desdém*] Sim, pois com quem devia ser?

José Félix: [*Aparte meio em pânico*] Meu Deus! E os nossos cento e cinquenta mil euros?

Joaquina: Não é possível: são os dois de ótimas famílias, têm a mesma riqueza, um casamento tão igual, tão acertado... [*Indignada*] O seu pai não se há-de atrever.

Amália: [*Com ar de gozo e denegação*] Ah, pois não... Veio a Lisboa – agora é que eu o percebi bem – só para achar pretexto de o desmanchar.

Joaquina: Pois não a há-de achar. O senhor Duarte é um rapaz como há poucos. Juízo não lhe falta: tem as suas doidices... Não é?! É pancada da juventude. Isso passa-lhe depressa. Tem bom coração... Não há melhor. Quer a menina saber? Aquilo que ele faz e diz está agora na moda!... [*diz rodeando José Félix*] Os homens são todos assim... [*continua a provocar José Félix*] Mas também tem imensas qualidades que mostram a sua boa educação, origem social e... formação. E essas coisas não passam de moda!

Amália: Pois sim; mas já que falamos nos seus defeitos, sempre lhe digo que ele tem cá um, e se o meu pai o vem a descobrir... [*Sussurrando para Joaquina*]. Tenho-lho encoberto até agora, mas se o pai vem a saber, acabou-se, nunca mais lhe perdoa. [*Entre orgulhosa e chateada*] O paizinho é um negociante dos antigos, daqueles que já são raros, é de excelentes famílias, leva a honra e honestidade, a lisura e a verdade, a um ponto de severidade que se torna quase rude... E Duarte é muito bom rapaz, não há dúvida; mas não sei se é distracção se é doidice, acha piada nunca dizer uma palavra que seja verdade... Mente por tudo e por nada.

José Félix: Percebo, tem viajado muito... contactado com muitos políticos da nossa praça...

Joaquina: Não, mas ainda tem sangue azul espanhol do lado materno...

José Félix: [*Com ar de gozo*] Entendo, entendo: ... de Espanha nem bom vento, nem bom casamento...

Joaquina: E de mais a mais, há seis meses que está em Lisboa... [*Joaquina vai buscar caixa de Klinex para a Amália*]

José Félix: Onde está a sede do governo e onde todos os [*Marcando a palavra*] talentos se aperfeiçoam.

Amália: [*Chorosa*] Enfim, meu pai declarou que à primeira mentira bem clara, bem provada em que o apanhasse, tudo estava acabado.

José Félix: Ora adeus! O seu pai com efeito... Ele ainda é parente, bem se vê, há-de ter sua costela espanhola... O seu projecto é outra espanholada também... Querer impedir que um rapaz tão moderno pregue a sua peta!... Isso é mais do que formar castelos em Espanha, é querer o Sporting vença a liga.

Amália: O pai não o entende assim: e eu não sei como hei-de avisar o Duarte.

Joaquina: Vou eu pôr-me à espera dele. Não tarda a vir por aí; e antes que entre e que fale com o seu pai, hei-de avisá-lo que tome atenção no que diz, [*afastando-se e tomando um ar doutoral*] e que não dê notícias senão as que forem oficiais e, se possível, verdadeiras...

Amália: Cala-te, oiço falar no quarto do pai; é a voz do Duarte.

Joaquina: Bolas. Não é que entrou pela outra escada.

Amália: Está tudo perdido! Se ele falou com o pai... Aposto que já... Nunca vi nada assim... é que não pode continuar, [*exasperadamente*] já é hábito e já nem se apercebe de que está a mentir...

[*Joaquina à direita e José Félix à Esquerda de Amália*]

Joaquina: Então agora o que se podia fazer... O que era de mestre, era fazer com que o senhor Brás Ferreira não o viesse a saber. No fim de contas, a nós que nos importa que ele minta, desde que seu pai não perceba?

José Félix: Ela tem razão, a inteligente Joaquina. E é mais fácil isso. Se a menina Amália confiar em mim, e me autorizar...

Amália: Oh meu Deus! Se vocês encobrem aquele defeito ao pai, fico-lhes a dever eternamente grata... Depois quando casarmos, eu levo-o a a... [*Gesticula pensativa à procura da palavra certa*] um psi..., a um psi...

Joaquina: Um psíquico? Um psiquiatra?

Amália: Não! O outro

Joaquina: Um psicólogo?

Amália: Sim isso. Que chatice! Se não fosse este vício...

José Félix: Está claro, menina. Mas agora é preciso que o senhor Duarte não me veja. Eu é que se pudesse ouvi-lo, e fazer assim ideia do que está a inventar...

Joaquina: [*Apontando para uma rouparia, à direita*] Ora!... Aquela rouparia serve... e tem uma porta que dá para a sala... Eles aí vêm: entra depressa, esconde-te.

CENA III

Joaquina, Amália, Brás Ferreira, Duarte

Brás Ferreira: Agora essa é demais!... Mil e quinhentos euros de renda!

Duarte: Pois é tal e qual como lho digo... Uma senhora brasileira – marquesa, que é o que mais por lá há; a marquesa de Paraguaçu. Tem engenhos de açúcar a moer, trezentos e seis; Criadas... Entre brancos, pretos, mulatos. Gado... vacas, cabras e cabritos, é uma conta que mete medo; já sem falar em cajú, bananas, farinha-de-pau, papagaios e periquitos, que andam livres a voar pela casa – pois a mesma em pessoa é que me pediu em casamento, a mim.

[*José Félix na rouparia tira a camisa e fica só em camisa de alças, escolhe um vestido exuberante, de noite, pronto para se vestir de marquesa.*]

Brás Ferreira: Uma marquesa deveras!

Duarte: Marquesa a sério. E eu recusei: escuso de dizer porquê... [*Olhando para Amália*]

Brás Ferreira: E que onde se meteu essa fidalga? Gostava de a conhecer.

Duarte: Vê-la, coitada! Assim que lhe dei a notícia, saiu daqui no primeiro avião para Pernambuco, de Pernambuco foi para a Baía, da Baía para Niterói, e de Niterói – que desgraça! Passava para o Rio de Janeiro naquele avião que explodiu... Morreu escaldada a pobre da marquesa.

[José Félix larga o Vestido/Vermelho. Algemas. Corpete.]

Brás Ferreira: Que pena!

Joaquina: *[Àparte]* Até aqui está a sair-se bem da história!

Brás Ferreira: Se ela vivesse, queria saber...

Joaquina: *[Àparte]* Por isso Deus a levou: ainda bem! Ufa!

Brás Ferreira: Sempre acontecem coisas a este rapaz!

Duarte: Isto ainda não é nada. Mas deixa-me falar com a minha querida Amália. Como é bom voltar a vê-la. Mas chegou ontem, e não me disse nada! Se eu soubesse, não tinha ido ao S. Carlos, onde me aconteceu uma aventura, à saída do teatro... Não é que queriam roubar a prima-dona que chegou há pouco a Portugal e que é a figura de cartaz da próxima temporada... queriam roubá-la, metê-la num Porsche... Tive de a ir ajudar. Dei duas/pêras/bons sapatos/tabefes no condutor encapuçado, virei-lhe o volante, o outro tipo encapuçado que estava com ele veio por trás de mim. Desferi-lhe um pontapé no queixo. Saltaram-lhe dois dentes. O condutor saiu pela porta do pendura e... fugiram os dois *[enquanto fala imita os gestos que diz ter feito]*. Mas que é isso Amália, que tem? Que tristeza é essa? Então, não sabe que seu pai consente enfim em casar-nos *[hoje]*? Hoje mesmo!...

[Projecção do filme Rapto da Prima Dona]

[José Félix vai pegando em blusões de cabedal, que veste e despe quando se sabe que eles fugiram.]

Amália: *[Espantada]* É possível! *[Dá um beijinho ao Pai]*

Duarte : Sim, deu-me a sua palavra de *[morgado]* que esta noite, depois de jantar, se assinavam o acordo pré-nupcial; mas com uma condição somente que me não quis dizer qual era. Disse-lha a si, não disse?

Amália: Disse, Duarte, *[cansada]* disse; e bem medo tenho que o Duarte já não possa cumpri-la. *[Amália vai para o sofá].*

Brás Ferreira: Pelo menos vai ter de se esforçar, me parece. Mas quero ser justo, e não o hei-de condenar sem provas. Mesmo que não o quisesse, parece-me que infelizmente até à hora do jantar, este menino me vai dar todos os motivos e mais alguns para ter de desfazer o casamento...

Duarte: O que a mim me parece é que no Porto deram em falar por enigmas, porque eu não entendo nada do que diz. Mas seja o que for: o que eu entendo bem é o amor que tenho à Amália. A afeição tão verdadeira que me inspirou, e que acredito merecer-lhe também. Estou tão contente de a ver... Separados há seis meses! *[Duarte vai para o sofá e fica a segredar à Amália].*

Brás Ferreira: [*Junto à mesa da grande*] Queira Deus que tenha aproveitado este tempo, que adquirisse amigos, boas relações, protectores. Nunca me falou no General Lemos, o melhor amigo do seu pai. Dar-se-á caso de não o ter ido visitar ou que deixasse de frequentar uma casa que?...

Duarte: Ao contrário, vou lá todos os dias. [*Duarte levanta-se*] É a casa mais agradável de Lisboa: a sua mulher é uma senhora extremamente amável... No outro dia compus eu uma canção para ela... a letra até que não ficou feia... hoje tinha ficado de lhe ir levar a música.

[*Ao ouvir falar da mulher do General José Félix põe um chapéu e vai mexendo nos vestidos.*]

Joaquina: [*Senta-se no sofá e diz a Amália*] Jesus! Que medo que eu tenho! Se isto fosse verdade o José Félix, que está em casa do General, tinha-mo dito decerto.

Duarte: O meu General, coitado! O meu santo General Lemos tem-me obsequiado e tem-me feito serviços... Interessou-se por mim de uma maneira... O caso é que hoje tenho eu à minha disposição, para escolher, três lugares de primeira ordem, Governador Civil de Évora, Santarém...

Brás Ferreira: Escolho eu Santarém. E vamos já, já daqui sem demora a casa do General.

Duarte: Ora! Ainda agora chegou, e há-de ir já tratar de negócios! Não senhor, cuidemos dos divertimentos primeiro. Quero eu fazer as honras da capital à Amália. Há hoje concerto no S. Carlos, tocam Liszt: mandei reservar-lhe um camarote. Depois vamos à festa do clube de vela: temos quantos bilhetes quiserem; eu sou director.

Brás Ferreira: Você é o director?!!!

Duarte: É verdade: eleito por duzentos votos.

Brás Ferreira: Duzentos votos! Pois quantos sócios tem o clube?

Duarte: Duzentos e um. Não perdi senão um voto; e mais foi cá por certa coisa que eu cá sei. Invejas. E já agora, estão contentes com este apartamento? É um dos melhores de Lisboa. Nem todos conseguem alugar casas na Lapa. Os quartos não são grandes, é verdade... Eu sei porque conheço os outros dois acima. Bem sei que foi egoísmo da minha parte... Podia ter-vos convidado para ficarem em minha casa...

Brás Ferreira: Para falar a verdade, eu gostava mais de ter ficado no Hotel do Bairro Alto junto à Rua do Alecrim.

Duarte: Ora se eu tal soubesse, tinha mandado arranjar um quarto da minha casa que é mesmo no fim da Rua do Alecrim. A sua casa que vai ser a sua, Amália, minha querida! [*Duarte vai ter com Amália e dá-lhe um beijinho*]

Brás Ferreira: Pois tem uma casa em Lisboa?

Duarte: E que não foi nada cara. Comprei-a por seiscentos mil euros através da Sotheby's. É que fechei uns negócios e comprei um restaurante que vendi logo a seguir. Ganhei 30% nas transacções e nem cheguei a desembolsar um cêntimo... Grande negócio embolsei seiscentos mil euros sem gastar dinheiro. E como não sabia o que lhes havia de fazer, comprei-a.

Brás Ferreira: Com a breca! Ganhou uma fortuna.

Duarte: É linda, nova; tem saída por três ruas – e tenho quase tudo alugado: – tudo, menos o segundo andar que é o melhor, e para onde podiam ir se eu soubesse. Mas enfim, sempre era um segundo andar.

Brás Ferreira: Que me importa! Os segundos andares em Lisboa são as casas mais habitáveis. Vou eu morar para lá, para essa tal casa.

Duarte: Que pena que eu tenho! Se tal adivinhasse, não a tinha vendido ontem.

Brás Ferreira: Pois já a vendeu?

Duarte: É verdade, setecentos mil euros: e ainda ganhei algum... uma bagatela é certo, mas sempre é melhor que perder. Sabe... é que era necessário fazer obras, despesas anteriores relacionadas com a propriedade horizontal.

Brás Ferreira: Consertos numa casa nova?

Duarte: Eu lhe digo: é que as águas-furtadas tinham sido feitas de empreitada, e bem sabe... Nunca se gosta de desembolsar... Enfim, vendi e não fiz mal. Cem mil euros é mais certo, e não pago impostos e tal...

Brás Ferreira: E o comprador é pessoa segura?

Duarte: Oh! Seguríssima. Um homem de uma fortuna imensa, um negociante reformado, Tomás José Marques... Há-de conhecer...

[José Félix começa a compor a personagem de José Marques: camisa, almofada na barriga, bigode e cabeleira, brancos, cachimbo, isqueiro...]

Brás Ferreira: Não conheço: admira-me. Conheço tantos empresários em Lisboa.

Duarte: Tem estado quase sempre no Brasil e em Inglaterra, veio-se estabelecer aqui agora. Compra tudo quanto aparece em bens de raiz. O *real estate* é o que está a dar. Esta manhã ficou de me trazer aqui o dinheiro. Não me dá cuidado nenhum.

Joaquina: *[À parte – diz Joaquina olhando para a porta da rouparia]* Nem a mim. Ai meu Deus!

Amália: *[Baixo a Joaquina]* Ai, Joaquina, que esta parece-me que é... Demais!

Joaquina: *[Baixo a Amália]* A quem o diz...

CENA IV

Joaquina, Amália, Brás Ferreira, Duarte e uma Criada

Uma carta fechada; uma factura

Criada: *[Trazendo uma carta]* Para o senhor Brás Ferreira, do Porto.

Brás Ferreira: Sou eu: dê cá. *[Abre]* Ah! É para o tal pagamento. *[a Criada sai.]* Vejamos as minhas contas: quanto tenho eu em dinheiro?... Dá-me licença, Duarte; tenho umas papeladas para tratar. Converse com a minha filha. *[Tira a sua carteira, e vai sentar-se à esquerda.]*

Amália: [*Baixo a Duarte*] Não se emenda, está visto. Já reparou em tudo o tem estado a dizer?

Duarte: Que a adoro? Claro que não me farto de o dizer...

Amália: Não é disso que falo, é do seu maldito vício que nos deita a perder: meu pai jurou que desfazia o nosso casamento se daqui até à noite o apanhasse numa mentira.

Duarte: Oh meu Deus, o que fiz eu! [*Duarte dirige-se a Amália segura-lhe os braços mimando-a*].

Amália: Pois que é, Duarte? Tudo quanto tem estado a dizer é mentira, não é?...

Duarte: É verdade no fundo; acredite: agora os detalhes... Os pormenores... Eu não sei como isto é... Não é com má intenção... Mas a maior parte das vezes, as coisas contadas tal e qual aconteceram são cá uma seca... A realidade não tem piadinha nenhuma...

Amália: [*Com ironia*] Que não pode resistir ao desejo de a enfeitar e de mostrar a riqueza da sua imaginação.

Duarte: Não volto mais a fazê-lo. Juro-lhe que nunca mais. [*Abraça Amália*].

Amália: Cale-se, que o meu pai pode ouvir.

Duarte: Não me importa, não tenho medo: estou emendado e para sempre. Amália, prometo-lhe, que hei-de ser o modelo dos maridos, leal, sincero, verdadeiro, sempre...

Amália: Sempre! Se meu pai ouvisse essa palavra, desfazia logo o nosso casamento. Nada é eterno.

Duarte: Amália, isso também já é demais!...

Brás Ferreira: [*Chegando com um papel*] Não tenho dinheiro que chegue. E eu sem me lembrar! Duarte, há-de fazer-me um favor.

Duarte: Qual? Estou pronto.

Brás Ferreira: Uma factura de três mil euros para pagar.

Duarte: Em bem má ocasião, co'a breca! Não tenho um cêntimo.

Brás Ferreira: Não tem!... e aquele dinheiro?

Duarte: Qual dinheiro?

Brás Ferreira: O da venda da sua casa.

Duarte: Da minha casa?... Ah sim, é verdade. É que actualmente...

Brás Ferreira: Já o gastou todo?

Duarte: Não... não isto é, de certo modo já... mais mas propriamente...

Amália: [*Baixo a Duarte*] Vê o que é mentir. Dessa não se vai safar, meu querido.

Duarte: Em suma, porque lhe não hei-de dizer francamente o que é, tio?... Eu tinha as minhas dívidas...

Amália: Outra mentira, Duarte?

Duarte: Não, esta não; é verdade puríssima. Um rapaz não pode viver sem isso. Ora sucedeu que, por uma coincidência esquisita, o comprador da minha casa, o tal senhor José Marques...

Brás Ferreira: Ainda agora disse Tomás...

Duarte: Tomás José Marques, um lindo agiota de gema...

[A esta altura, já José Félix vai a pôr a cabeleira/chapéu e o bigode]

Brás Ferreira: Tinha-me dito um negociante...

Duarte: *[Chegando-se à boca de cena]* Sim... Negociante, porque vive da especulação, e cobra juros exorbitantes. Enfim, o meu honradíssimo homem, que até já foi ministro e deputado no parlamento europeu, foi ele quem me emprestou o dinheiro para sinalizar a compra da casa. Portanto, depois de comprar a casa tive de pagar os juros do empréstimo e feitas bem as contas...

Brás Ferreira: Mas já devia dinheiro ao comprador?

Duarte: Uns dez a doze mil euros.

Brás Ferreira: Mas então ainda tem de receber dinheiro, não é?

Duarte: *[Atrapalhado]* Vinte mil euros... É o que lhe eu dizia... *[à parte]* Como hei-de eu sair desta?

[José Félix pega numa pasta e sai do vestiário pela porta de trás]

Brás Ferreira: *[Olhando para ele]* Dar-se-á o caso de me estar a pregar uma das suas mentiras?... E que o tal comprador não exista?...

[Campainha]

CENA V

Joaquina, Amália, Brás Ferreira, Duarte, José Félix

[José Félix, disfarçado em negociante velho]

Joaquina: O senhor Tomás José Marques.

Duarte: *[Pasmado]* O senhor!...

Brás Ferreira: *[Idem]* Como?

José Félix: *[Disfarçado de negociante, a Duarte]* Peço-lhe desculpa, Duarte, de o perseguir assim pelas casas alheias; mas a obrigação, como lá dizem, está primeiro que a devoção. E aqui, parece-me que todos são parentes... Este senhor é o seu pai, creio eu?... E estas senhoras, são suas irmãs? Tenho a honra de as cumprimentar. Custa-me vir importuná-lo... Mas são duas palavras, e já me retiro.

Duarte: *[À parte]* Que história será esta?

Amália: Estes senhores querem tratar dos seus negócios... Pai dê-me licença, eu retiro-me.

Duarte: Para quê?... Eu por mim, não tenho segredos nenhuns...

José Félix: A falar a verdade, para uma senhora não é divertido ouvir tratar de títulos, registos, termos de posse, escrituras... Ainda se fossem de casamento – vá, ainda teria paciência, portanto compreendo que se queira retirar...

Brás Ferreira: Vá, minha querida, vá: nós não demoramos nada.

[*Amália e Joaquina saem de cena; passa filme de Amália impaciente*]

[*Campainha*]

CENA VI

Joaquina, Brás Ferreira, Duarte, José Félix

Cachimbo

José Félix: Então, meu caro senhor! Eu venho acabar com isto: fazemos ou não fazemos o negócio da sua casa?

Duarte: [*Admirado*] Da minha casa?

José Félix: Da sua casa! Da que o senhor vendeu e eu comprei: não se trata senão de tomar posse... Ah... É verdade... que cabeça a minha! Muitos recados da senhora D. Jacinta Marques, minha mulher. Já me ia esquecendo. É que eu, em se tratando de negócios, esqueço tudo o resto.

Duarte: Ah! Então o senhor vem... [*a Brás*] A mim sempre me sucedem coisas! Esta é a mais extraordinária...

Brás Ferreira: Que lhe acha de extraordinário? Vendeu a casa...

Duarte: Está claro... Pois isso não é o que me admira. Mas se o tio soubesse!...

José Félix: O contrato não está assinado, mas é como se o estivesse. Oh! Bem entendido: IMT e impostos anexos, por este ano ainda lhe pertencem a si pagá-los, sabia?

Duarte: Esta agora é a melhor! Não me faltava mais nada. Com que hei-de eu pagar?... Eu! Os impostos da tal dita casa que... Que vendi ao senhor... senhor...

José Félix: Tomás José Marques. Pois, meu caro, é como se tudo tivesse assinaturas e sinais em público e raso. Eu sou homem de dizer e fazer. E o dinheiro está pronto, quando quiser...

Duarte: [*Àparte*] É uma brincadeira de carnaval; está visto. Mas deixa, que eu já te apanho. [*Alto*] Então como o dinheiro está pronto, meu caro senhor Tomás José Marques, o dito feito, faça favor de mo entregar...

José Félix: Essa é boa! Certamente. [*Procurando nas algibeiras, donde, por fim, tira um cachimbo.*] Assinado o contrato e certidão tirada do registo das hipotecas...

Brás Ferreira: Tem razão.

José Félix: Além disso, o senhor Duarte bem sabe, aquelas continhas velhas... Não lhe venho a dever senão...

Duarte: [*Àparte*] Não sei como se pode mentir com aquele desembaraço...

José Félix: E o saldo já está em poder do notário...

Duarte: Pois é pena! Tinha vontade de ver a cor do dinheiro, senhor Marques... Por causa deste senhor, meu futuro sogro, e também por outras razões particulares... Se me pudesse dar aqui já algum ao menos... [*àparte*] tinha mais graça a brincadeira.

José Félix: Faço ideia: na sua posição, há-de ser-lhe preciso realizar... Ainda que não seja senão para as suas livranças.

Duarte: As minhas livranças!

José Félix: Então! O cargo de Governador Civil de Santarém.

Brás Ferreira: O quê? Pois ele será verdade?... O que me disse há pouco acerca dum emprego?...

José Félix: O Decreto está assinado: não há ninguém que não o saiba... O General Lemos tem uma influência com os ministros... Ainda esta manhã estive com ele. É um belo sujeito o General... E olhe que é seu amigo, senhor Duarte, seu amigo deveras. E então a senhora D. Matilde, a mulher do General? Não falemos nisso. É verdade: tenho de lhe dar um sermão que ele me encomendou. Isso não é bonito; prometeu, deve cumprir. Aquela música, não se lembra? Para aquela cançãozinha para a qual fez a letra – e que há-de ser linda... Mas não há música onde caiba.

Duarte: [*Àparte*] Irra! Isto já é palhaçada demais... Estou farto de ser gozado. [*Alto*] Olhe lá, senhor... Sabe que mais?... [*Duarte tenta agredir José Felix mas este foge; Brás Ferreira de costas não vê a tentativa de agressão*]

José Félix: É uma honra estar a falar com um Governador Civil. – Um lugar magnífico! Verdadeiramente daqueles que rendem e dão pouco trabalho! Com um bocadinho de jeito e de «savoir-faire» – quaisquer boas relações no Governo, uns amigos seguros nas melhores empresas... Pode-se andar muito caminho em pouco tempo. Hão-de gritar – é o costume – hão-de gritar: o Governador Civil para aqui, o Governador Civil para acolá!... Deixá-los gritar: ri-se a gente, e vai arranjando a sua vida. A minha regra, a minha regra, é que: em ouvindo tolices, calo-me e não faço comentários [*respeitoso*] E dito isto não vos roubo mais o vosso tempo. Apresento os meus cumprimentos... meus senhores [*Vai-se*].

[*Amália e Joaquina que se vêem no filme, às voltas, aflitas*]

CENA VII

Duarte, Brás Ferreira, Joaquina

[*José Félix volta para o vestiário e senta-se um pouco, aliviado, mas sempre à escuta; usa um leque para se abanar*]

Duarte: Com efeito sempre é o maior falador!

Brás Ferreira: Tenho que lhe pedir perdão, meu caro Duarte: confesso que tinha desconfiado, estava em dúvida...

Duarte: O quê! tio?...

Brás Ferreira: Mas acabou-se, com isto acabou-se. Vamos já imediatamente a casa do General, e apresenta-me como seu sogro: quero-lhe agradecer.

Joaquina: [*Àparte*] Está perdido!

Duarte: [*Atrapalhado*] Hoje é... domingo... Hoje está ele na outra banda na sua quinta da Lameda. É um sítio delicioso a Lameda, à borda do Tejo, uma vista, uns ares... Vamos lá, uma, duas vezes na semana: Sempre lhe digo, tio, que há ali um bilhar em que eu tenho feito as bolas mais espantosas... O outro dia carambolei... Eu explico: a bola preta estava...

Brás Ferreira: Sim, sim; mas não é hoje que o General há-de jogar no tal bilhar, porque ainda agora este Tomás José Marques me disse que tinha estado com ele esta manhã. Assim, como eu não estou para ir só, vamos.

Duarte: Amanhã, cada vez que quiser; mas hoje é-me impossível.

Brás Ferreira: Então porquê?

Duarte: Tenho uns amigos à minha espera esta manhã – um pequeno-almoço de rapazes... Mas contamos consigo, tio.

Brás Ferreira: Eu não posso: prometi de ir almoçar com o Barão da Granja.

Duarte: Ai está! E eu que tinha mandado fazer um almoço magnífico, um verdadeiro festim. Champanhe, já se sabe. Um Pera Manca reserva de 2005 que bate os melhores vinhos do Reno; – torta de camarões e ostras, e dois faisões importados que me chegaram ontem de Inglaterra, coisa preciosa!

[*Joaquina parece tomar sentido na lista dos pratos.*]

Brás Ferreira: Ora vá – pois seja... Mas ainda não são senão dez horas: o seu almoço há-de ser como o meu, para o meio-dia: e daqui lá, temos tempo de sobejo para ir a casa do General. Assim, ande, venha... Então que é isso?

Duarte: [*Àparte*] Está teimoso com a tal visita.

Joaquina: [*Àparte*] O pobre rapaz já não sabe a que santinho rezar.

Brás Ferreira: Então! Que tem? Que pasmaceira é essa? Não pode sair de casa por meia hora?

Duarte: Pois enfim tio, já que não há outro remédio, vou dizer-lhe... Já que lhe não posso ocultar o que eu tanto desejava... Sabe... É que não posso sair de casa esta manhã nem um minuto. [*Baixo*] Tenho um desafio de esgrima, e estou à espera do meu adversário. É um pequeno ajuste de contas...

Brás Ferreira: Oh meu Deus!

Joaquina: Bem dizia eu: aqui temos outra peta cabeluda! [*Ao mesmo tempo que Joaquina diz isto, José Félix, bate na testa em acto de desespero - «here we go again...» Bloco de notas e caneta*]

Brás Ferreira: E então aquele almoço de que me falava ainda agora?

Duarte: Lá está... Lá está o almoço, posto lá, à espera... Um dos rapazes que aí vem almoçar é que me há-de servir de padrinho no duelo que vai ter lugar na Academia militar.

Brás Ferreira: Isso! Outra cabeça doida como a sua: haviam de fazê-la bonita... Não senhor, toca-me a mim. Eu é que hei-de pôr fim a esse disparate. E se acabar ferido a sério?

Duarte: Ora, não se meta nisto, deixe-nos cá. Isso só lhe vai dar chatices... Nós somos rapazes, é outra coisa.

Brás Ferreira: Nada disso! Quero saber como isso é, como isso foi, senão adeus casamento.

Duarte: [*À parte*] Que raio de homem teimoso! [*Alto*] E o seu almoço em casa do Barão da Granja?...

Brás Ferreira: Importa-me cá... nem almoço nem meio almoço! Que espere o almoço. Trata-se da sua vida, da sua honra... O Duarte, filho do meu maior amigo, e agora meu futuro filho, que é quase como se o fosse já! Vamos, fale, conte-me lá como isso foi, quero saber tudo com pormenores.

Duarte: [*À parte*] É um homem capaz, no fim de contas, o meu sogro. [*Alto*] Ora pois oiça, tio, e não tome estas coisas tão a peito... É um caso como há tantos, um mal-entendido, uma brincadeira por fim. Podíamos resolver ao murro mas achámos que ficava melhor a esgrima...

Brás Ferreira: Não está má a brincadeira! Pôr em perigo a sua vida ou a do seu amigo! Se é assim é que vocês o entendem...

Duarte: Primeiro que tudo, ele é inglês.

Brás Ferreira: Vai dar ao mesmo... E para que há-de ir resolver as coisas dessa maneira?

Duarte: Eu não lhe toquei.

Brás Ferreira: Então ofendeu-o com palavras?...

Duarte: Eu digo- lhe como a coisa se passou. Fui ontem jantar fora, para os lados de Colares... Uma casa linda à beira da estrada... O dia estava belo, um dia de Verão. Depois de jantar viemos tomar café para um terraço delicioso que fica mesmo rente com a casa... É uma espécie de quiosque... Uma lindeza! Faça ideia... E um pouco elevado do chão. A casa fez-se este ano, ainda não lhe puseram grades no terraço... Repare bem nesta circunstância... note...

Brás Ferreira: Noto, noto, e faz-me estremecer. Querem ver que sucedeu alguma?

Duarte: Oiça. A dona da casa, senhora extremamente amável... E moça ainda... Uns olhos pretos!... A dona da casa pergunta-me se quero mais açúcar... Eu tinha a xícara na mão, o café estava soberbo e a ferver... Eu entretido a olhar para a senhora e a dizer-lhe algumas coisas agradáveis... O tio bem sabe... Não reparei na xícara que estava muito cheia a deitar por fora... E eu de sapatos... Sinto escaldar-se-me um pé de repente, dou um pulo à retaguarda, empurro um sujeito que estava por trás de mim... Para a borda do terraço... e que caiu em cheio em cima dele...

[*Passa filme chávena de café*]

Brás Ferreira e Joaquina: Jesus!

Duarte: Perigo nenhum!... Cinco ou seis palmos de altura... Mas a desgraça foi que justamente nesse momento passava um oficial inglês da marinha de guerra/ ... um verdadeiro oficial e cavalheiro... Viria de Cascais ou da Várzea de Sintra, e passava por ali a pé... Para um inglês percorrer longas distâncias a pé é indiferente; e cai- lhe o homem mesmo em cima dos ombros.

Joaquina: [*Rindo*] Ah ah ah! Já não posso mais.

Brás Ferreira: Ó Joaquina, pois você ri?...

Joaquina: [*Contendo o riso*] Oh! Senhor, é que eu já não posso... Não me pude conter.

Duarte: O mesmo sucedeu a toda a companhia. O inglês desesperado embirrou comigo, teimou em que eu fiz de propósito, que lhe atirei com o homem... Eu procurei acalmar a coisa; apresentei-lhe as minhas desculpas, dando-lhe até um primeiro andar de avanço, isto é, que o atirassem a ele do segundo andar sobre mim... Recusou tudo... Não houve remédio senão resolver a coisa à maneira dos antigos duelos; só que através da esgrima. Um par de pistolas era um pouco excessivo. O meu amigo, Lord Coockimbroock vem aí buscar-me.

[*José Félix começa à procura de uma peruca loira e de umas patilhas*]

Brás Ferreira: [*Abanando a cabeça*] Confesso-lhe que essa tal história sempre me parece bem extraordinária... [*Protector*] Mas não importa, eu não o largo, e quero ser seu padrinho.

Duarte: [*À parte*] É cabeçudo ou não é? [*Alto*] Mas, tio, eu não o quero maçar... E se ele não vier?... Não seria a primeira vez que sucederia. Há por aí sujeitinhos que, à mais pequena coisa, pensam resolver tudo como se estivessem a viver no século XVIII. Viram demasiadas vezes **Os Três Mosqueteiros**...

Brás Ferreira: Pois bem, se ele não vier, iremos nós ter com ele.

[*José Félix sai novamente do vestiário pela porta de trás*]

CENA VIII

Duarte, Brás Ferreira, Joaquina, José Félix, uma Criada

[*José Félix de inglês*]

Criada: Lord Coockimbroock!

Brás Ferreira: [*Espantado*] O quê?... Pois deveras?...

Duarte: [*Admirado*] Temos outra! Esta agora ainda é melhor que as anteriores.

Joaquina: [*À parte*] Bravo!... Vou dizer à menina, e avisá-la...

[*Campainha*]

CENA IX

Duarte, Brás Ferreira, Joaquina, José Félix

José Félix: Sinhórr, eu vem tómarr vóssinhórrrie pôr uma pequena jogo de facas grrarandz de... to exchange, querr dizerr, párra um luta de esgrim entrre nós ambas amiguevolmente.

Duarte: [*À parte*] À pistola, seria melhor c'os diachos! Acabava mais depressa!

Brás Ferreira: Pois quê, milord! O caso de ontem?...

José Félix: Essa foi muito disagrréavel! E ésto foi por guarrdarr todo o cólerra que me tem causade, que eu guarrdarr meu sombréro – em pórrrtuguiz, meu chapello – como ele esteve ontem. [*Mostra o chapéu com o fundo dentro*] Vê? Oh! Eu vem pedirr satisfácxion.

Duarte: [*À parte*] Agora é que eu já não entendo. Estou a ver se por acaso... Mas dar-se-á o caso de eu estar a dizer a verdade?

José Félix: Oh, yes! Foi um brincadeiro muito mal. Eu não impedir jovemme de atirra com homem, se faz-lhe prazer, if you please; mas devia serrr estilo de sua pais gritar primeirra: vou cairrr!' – Eu trazia meu umbrella, podia ter abrrido, como faz quando dizer chover homens a potes! [*Sorrindo.*]

Duarte: [*À parte*] Irra! Chegou-me a mostarda ao nariz, com o tal engraçado tolo que apostou em gozar comigo: hei-de saber quem ele é. [*Alto*] Pois, senhor, uma vez que veio para se bater, havemos de bater-nos, e já.

Brás Ferreira: Essa é que é a moderação, a calma, de que me falava?...

CENA X

Duarte, Brás Ferreira, Joaquina, José Félix, Amália

Amália: [*Acudindo*] Oh meu Deus! que é isto?

José Félix: [*Baixo a Amália*] Separe-nos, ande... [*Alto*] Eu não bato a mim.

Duarte: Mas mim bate a ti. Já vai ver...

Brás Ferreira: E eu mando-lhe que se cale. Olha-me para isto! Ai que eu!... [*À parte*] E eu que pensava ao princípio que era uma brincadeira!... e agora o jogo é a valer. [*A José Félix*] O senhor é o ofendido...

Duarte: Não senhor, o ofendido sou eu.

Brás Ferreira: O Duarte! Que o ia matando, aleijando pelo menos!

Duarte: Não é verdade.

José Félix: É verrdade. Magoada, como está eu magoada...

Brás Ferreira: É verdade sim senhor: a culpa é sua, não há que duvidar.

Duarte: Se tio o diz, não tenho remédio senão acreditar em si.

Brás Ferreira: Ora graças a Deus! Que confessou a sua culpa, e entrou na razão enfim.
Da sua parte, milord, espero que desista, que se esqueça...

José Félix: Se o senhórr está muito triste, very sorry por magoar mim, se não tinha intencion...

Brás Ferreira: Não tinha, não.

Duarte: Não tive.

Brás Ferreira: Então vamos! Esqueça-se tudo; e em sinal de reconciliação, milord, vai almoçar connosco.

Amália: Ainda bem! Já posso respirar.

Duarte: [*À parte*] Verdade, verdade, não tenho muito de que me queixar. Ainda vou ter de agradecer ao manganão que resolveu gozar comigo, querem ver?! [*Alto*] Oh lá! Joaquina, Isidoro! Algum de vocês... É preciso mandar arranjar depressa alguma coisa...

Brás Ferreira: Para quê?

Duarte: Pois o senhor almoça connosco...

Brás Ferreira: Almoça: e então? Não me disse que tinha almoço em casa para um príncipe. Já se esqueceu?

Duarte: Ah! sim... decerto... Mas talvez um almoço de garfo... Sem chá preto... Sem manteiga fresca... Não seja do gosto de milord...

José Félix: Eu peço o forgive a mim, meu carro sinhorr. O meu stomach é cosmopolitana, e entende todos línguas; jantar em francês, português... Não importa; almoça com Turquia se é preciso, e janta no Peru, se o sinhorr querrer eu dar-lhe esse prazzere. Com muito apetito almoço eu.

CENA XI

Duarte, Brás Ferreira, José Félix, Amália, Joaquina

Joaquina: O almoço está na mesa.

Duarte: [*Espantado*] O almoço!...

Brás Ferreira: Lord Coockimbroock! [*Conduzindo-o para a porta do fundo. – Saem todos menos Joaquina*]

Joaquina: Venha cá ver como está bonita a mesa. [*Leva-o à porta do fundo*] Garrafas de Champanhe, fruta, faisão, lagosta, tudo tão bem posto... Hem?

[*Inserido filme da sala de jantar*]

Duarte: [*Desabafa olhando para a mesa*] Não há dúvida: o almoço ali está. Acabou-se, já me não deixam mentir... É escusado. – Agora posso dizer o que eu quiser. [*Alto*] Amália! [*Dá-lhe o braço.*] .

CENA XII

Joaquina

Joaquina: [Só] Pobre rapaz! Ficou meio pateta! Se ele não está acostumado a isto... Condenado a falar verdade vinte e quatro horas a fio!... Também olhe que nos dá um trabalho! Porque mente com um desembaraço e sem a menor consideração... Já se tinha esquecido da peta do almoço. Felizmente que nós estamos prevenidos, e graças ao bolsinho da menina e à vizinhança do supermercado gourmet do Manuel Espanhol, em poucos minutos se fez da mentira verdade... E José Félix! Não é que o bom do Felixzito se vai sentar à mesa com os patrões como se fosse gente, o pedaço de lacaio!... Mas deixem estar que o tratante tem um ar, sabe tomar uns modos, que quem não o conhece pensa que é um senhor!... A única coisa que o pode desmascarar é que come que nem uma térmita... aquilo é um comilão... O que lhe vale é que está a fazer de inglês... Não se repara. – Agora que mais falta? Vejamos. A tal visita de agradecimento ao General Lemos: essa não se pode evitar. Só se... É verdade; o General Lemos que venha cá... Como têm vindo os outros. Vou avisar José Félix que se despache a almoçar e nos represente mais esse figurão. Não lhe há-de custar muito... É seu patrão. Ai! Que é isto, *[ao ouvir a campainha dirige-se para a porta e abre]* que quer este senhor *[para dentro de cena]*?

[Música dos Virgem Suta – Campainha;]

CENA XIII

Joaquina, General

General: O senhor Duarte Guedes está aqui, não é assim?

Joaquina: Está sim senhor, foi agora para a mesa almoçar com o senhor Brás Ferreira, seu sogro que está para ser.

General: Um almoço de família, almoço de noivos... Não permita Deus que eu tal perturbe. Esperarei.

Joaquina: Se fizer o favor de dizer o seu nome.

General: Não é preciso.

Joaquina: Não é para saber... é que se fosse alguma coisa urgente ou que...

General: É coisa que eu lhe quero dizer só a ele, ou ao seu futuro sogro.

Joaquina: Como queira.

CENA XIV

Joaquina, General, Brás Ferreira

Guardanapo de tecido

Garrafa de vinho do Porto

Mesa com bebidas e copos de água

Brás Ferreira: [*De guardanapo na mão, falando para dentro*] Eu já vou, Lord Coockimbroock, já vou. Vim buscar algo muito especial. Quero ratificar o nosso tratado de aliança de não agressão com uma garrafa especial do meu Porto, é da fundação da Companhia Velha, trouxe-a comigo.

Joaquina: [*Para o General*] Aqui vem o senhor Brás Ferreira.

Brás Ferreira: Quem é este senhor, Joaquina?

Joaquina: Um senhor que lhe quer falar, ao senhor ou ao seu genro. [*Àparte*] Vamos ensaiar José Félix no novo papel que tem de representar.

CENA XV

General, Brás Ferreira

General: Creio que é o senhor Brás Ferreira do Porto a quem tenho a honra de falar? Tenho muita satisfação de o ver em Lisboa. Conheço-o há muito de nome, e quase que posso dizer que somos amigos sem nunca nos termos visto. O meu antigo camarada, o Coronel Luís Guedes está sempre a referir a amizade que lhe tem! Nas suas cartas quase que me não fala de outra coisa senão de sua filha e de si.

Brás Ferreira: Luís Guedes! Então o senhor é...

General: O seu mais antigo e melhor amigo, o General Lemos.

Brás Ferreira: Ah! Perdoe-me peço-lhe, por quem é. Mas porque se incomodou, senhor General? Eu é que teria todo o gosto em ter ido ter consigo... E hoje mesmo tencionava fazê-lo – para lhe agradecer todas as amabilidades que tem tido com o Duarte... que está para ser meu genro.

General: Amabilidades! Eu não sei... Decerto não tem nada que me agradecer... Mas é sua culpa. Eu ignorava absolutamente...

Brás Ferreira: O quê, General?

General: Que o Duarte estivesse em Lisboa.

Brás Ferreira: Que me diz? Há seis meses que aqui chegou.

General: Ainda não o vi uma só vez. Antes de ontem recebi um telefonema do pai dele que me pareceu um enigma: queixa-se de que o filho não tenha ainda obtido o cargo de Governador Civil de Santarém que tanta falta lhe fazia... Mas que diacho! Quem quer alguma coisa, pede-a. Eu não podia adivinhar, e vinha aqui de propósito ralhar com ele.

Brás Ferreira: Ralhar, tenho eu que ralhar com o tal menino por outras coisas muito piores. Mas como é isto, meu caro General? Pois o Duarte não vai habitualmente a sua casa?

General: Não senhor.

Brás Ferreira: Não digo em Lisboa, mas à sua quinta?

General: A minha quinta? É coisa que não tenho.

Brás Ferreira: Pois... não digo quinta... mas a linda casa que tem da outra banda com uma vista magnífica, uma sala de bilhar...

General: Sou tão desastrado que não jogo bilhar, já tentei e quem paga é o pano da mesa...

Brás Ferreira: Está visto... Imagine, General, que é o sistema de mentiras mais complicado que já vi, e combinado de modo que ainda não sei... Mas deixá-lo: o senhor está aqui, e há-de ajudar-me a desmascará-lo... Com toda a certeza não lhe dou minha filha em casamento.

General: Por quem é! Eu que vinha com tanto gosto trazer-lhe a minha prenda de casamento...

Brás Ferreira: Não há-de ser meu genro.

General: E a sua famosa palavra de honra?

Brás Ferreira: Retiro-a! E ele não tem direito de se queixar... Avisei-o de que à primeira mentira em que o apanhasse estava tudo acabado. Ainda bem que o encontrei, General. Vamos ver com que cara o maldito do rapaz... Oh! ele aí vem. [*Baixo para o General*] peço-lhe que não diga o seu nome.

General: [*À parte dirigindo-se para a boca de cena*] E esta! Eu que vinha para obsequiar o pobre do rapaz, e o seu pai de quem sou tão amigo!

CENA XVI

General, Brás Ferreira, Duarte, Amália, Joaquina

[*José Félix inicia nova mudança de roupa – para a farda*]

Duarte: Ora com efeito! Forte companhia fazem os tais senhores! – O tio levanta-se no meio do almoço, e daí a um instante Lord Coockimbroock desaparece à segunda garrafa de Champanhe.

Joaquina: Vieram procurá-lo.

Duarte: Não duvido... Algum pobre rapaz que se achou em apuros... Olhe que é preciso confessar... o tal sujeito é a criatura mais chata do mundo!... Sem nenhum interesse. É esgrima pra cá, esgrima pra lá...! – Diga-me uma coisa, tio, que vamos fazemos esta manhã?

Brás Ferreira: Eu tinha vontade de sair; mas temos aqui uma visita, um amigo da família...

Duarte: Perdoe... Ainda não tenho o prazer de conhecer este senhor... É do Porto?

Brás Ferreira: É verdade.

Duarte: Ia jurá-lo... Nós, as pessoas do Norte temos um ar de franqueza, rostos sorridentes... Se o senhor ficar cá em Lisboa, terei muito gosto em o acompanhar, de lhe servir de guia... Não faça cerimónia comigo peço-lhe... Um amigo de meu sogro é um amigo meu!...

General: Dou-lhe os parabéns, senhor Brás Ferreira: o seu genro parece um rapaz extremamente amável.

Brás Ferreira: [*Baixo ao General*] Espere, espere, e depois falará. [*A Duarte*] É preciso que saiba, meu caro amigo, que este senhor vem a Lisboa para negócios que tem na secretaria da guerra, e precisa muito da ajuda do General Lemos.

Duarte: Melhor... Dizem que é um homem justo e imparcial; e toda a gente o estima.

Brás Ferreira: Pois sim... mas o Duarte que tem tanta confiança com ele, não podia pô-los em contacto?

Duarte: Ah! certamente... Apresentar-lho-ei com todo o prazer. Há-de gostar dele. Verá que é um homem agradável e de quem tenho a honra de ser amigo.

Brás Ferreira: [*Rindo*] Hem!

General: [*Baixo a Brás Ferreira*] Até aqui, acho que diz a verdade.

Duarte: E bem educado!... Olhe, à mesa me não deixava ele só, como aqui me fizeram. Ainda ontem almoçámos nós juntos em sua casa.

Brás Ferreira e General: Em casa dele?!

Duarte: Sim, juntos, ao pé um do outro.

Brás Ferreira: Então muito mudado está ele de ontem para cá.

Duarte: Porquê?

Brás Ferreira: [*Apontando para o General*] Porque ele aqui está, e não o reconheceu.

Duarte: [*Surpreendido*] O General Lemos!

Joaquina: [*À parte*] Estamos perdidos.

Amália: Tudo, tudo está perdido.

Duarte: [*Tornando a si logo*] O quê! Pois este é o senhor General Lemos? Lamento... Não tenho a honra de o conhecer.

Brás Ferreira: Não duvido... Mas nem por isso deixa de ser ele em pessoa.

Duarte: Há-de perdoar-me, tio: eu não digo o contrário; mas não foi com este senhor que eu almocei ontem... Esta é a mais pura das verdades. Como isto aconteceu é que eu não sei; mas a não ser que haja outro General Lemos em Lisboa...

General: Em Lisboa de apelido de Lemos nem eu conheço senão meu primo o Coronel Francisco de Lemos.

Duarte: Exactamente. Pois foi em casa dele, decerto, que ontem me apresentaram, e provavelmente foi com ele que eu almocei.

General: Não teria dúvida nenhuma em o acreditar, se não fosse uma pequena dificuldade... é que há três meses que está em Inglaterra.

Duarte: [*Àparte*] Cum caneco! [*Alto e irritado*] É que se calhar regressou há pouco, sem se saber... Porque ele ontem estava em Lisboa.

Brás Ferreira: Não estava.

Duarte: Estava sim.

Brás Ferreira: Pois bem, rapaz, esqueço-me de tudo... Se me provar isso.

CENA XVII

General, Brás Ferreira, Duarte, Amália, Joaquina, uma Criada, José Félix

[*José Félix com farda de brigadeiro; retira uma carta da algibeira*]

Criada: O senhor Lemos.

José Félix: [*Afectando desembaraço*] Então que é isto, que é isto?

General: [*Falando baixo para si próprio*] Que vejo! É o espertalhão do meu Félix.

José Félix: Ora vivam meus senhores... Olá, Duarte.

Duarte: Oh o meu anjo da guarda! Confesso que desta vez já não contava com o seu auxílio... Ainda bem que veio... Vou apresentá-lo a meu sogro e a seu primo.

José Félix: [*Indo para eles, reconhece de repente o General*] Santo Deus, o meu patrão!...

General: [*Àparte*] E com a minha farda, o maroto!

Brás Ferreira: [*Espantado*] Conhecem-se!

[*Duarte, Brás Ferreira, José Félix e Amália ficam todos imóveis de admiração.*]

General: [*Àparte com ar de gozo*] Que cena! Enterraram-se todos até ao joelho. Ora vamos dar-lhes a mão, que eles por si não se safam. [*Para José Félix*] Então senhor meu primo...

Todos: [*Espantados. Amália e Joaquina mostram alívio*] Seu primo!

General: Que espanto é esse? Pois queria esconder de mim a sua volta a Lisboa?

Duarte: O quê? Pois este senhor é seu primo, o Coronel Francisco de Lemos que voltou de Inglaterra?

General: Sim senhor. Porquê?... Não o conhece?

Duarte: Sim, sim, claro. Mas o dia de hoje parece-me mesmo surreal... Não invento senão verdades. Pois não é minha culpa inventar todas estas verdades. Portanto, tio em consciência e como prometeu, está obrigado a dar-me a mão da sua filha.

General: Não há dúvida, senhor Brás Ferreira; é preciso consentir neste casamento. Já não tem mentiras de que o acusar.

Brás Ferreira: Excepto o cargo de Governador Civil de Santarém.

General: [*Retira da algibeira de dentro um papel*] Aqui está o ofício. É a prenda de casamento que lhe eu trazia.

Amália: Pois é possível! Não quero acreditar

Duarte: Aposto que é verdade... Tudo é verdade hoje. Assim, meu caro sogro, consinta, não há remédio...

Brás Ferreira: Estou certo de que me enganaram.

José Félix: E eu também.

General: E eu também... Apesar disso, vamos lá, consinta no casamento...

Brás Ferreira: Que lhe hei-de eu fazer? Ainda que não seja senão por curiosidade e para saber como tudo isto vai acabar.

José Félix: [*Atirando com o chapéu*] Viva! A palavra do senhor Brás Ferreira não pode nunca ser posta em causa. Pessoalmente, *io ritorno al mio mestiere* e ponho-me aos pés da minha riquíssima Joaquina... O senhor Tomás José Marques... Lord Coockimbroock, e sobre todos, o seu fiel José Félix, mordomo particular do excelentíssimo General Lemos.

Duarte: Ó maroto, pois eras tu?

Brás Ferreira: Pois, pois, se calhar não sabia?!

Duarte: Juro-lhe que eu não sabia nada, é que nem sequer o conheço...

Brás Ferreira: Continuamos...? Não faltava senão esta que é a mais difícil de engolir!

Amália: E contudo é verdade, meu pai. Eu lhe explicarei como isto foi.

Duarte: Garanto-lhe que hoje foi o último dia da minha vida que me deixei cair neste maldito vício... E nem eu sei como foi; queria-me defender... Vinham umas atrás das outras... Por fim... Não sei... Mas acabou-se. Não torno mais a mentir; custa muito, dá muito trabalho. Vi-me e desejei-me! Juro que me hei-de emendar... Aliás, já estou emendado. José Félix, nunca me hei-de esquecer da lição que me deu, e prometo pagá-la.

José Félix: A sério?

Amália: [*Dando-lhe um cheque*] E eu pago-lhe já o que lhe prometi, Joaquina. Bem o merece!

José Félix: Melhor ainda. [*Olhando o cheque*] Isto sim são verdades puras... E não deixam ninguém mentir.

[*Som de uma registadora a registar dinheiro*]

[*Cai o pano.*]

ANEXO II – VÍDEOS COM A EXIBIÇÃO DE FALAR VERDADE A MENTIR

Cd com vídeos da representação da peça

No cd anexo existem dois vídeos com a exibição da peça Falar Verdade a Mentir, com a dramaturgia e encenação de Bela Pinho.

Um dos vídeos tem edição de imagem e corresponde ao que o público viu nos dois dias em que a peça esteve em cena.

O outro vídeo não tem qualquer edição de imagem e foca sobretudo a ação que se desenrola no palco central.

Bibliografia

(Norma APA)

OBRAS DE AUTOR

- Garrett, A. (s.d.). **Falar Verdade a Mentir**, Lisboa: Teatro de bolso.
- Glória Bastos, A.I. (2010). **Falar Verdade a Mentir de Almeida Garrett**, Livro Auxiliar. Porto: Porto Editora.
- Scribe, E. (2006). **Le menteur Véridique**, *apud*. **Téâtre de Eugène Scribe.**, Vol. 7. Paris: Elibron Classics

OBRAS DE CONSTELAÇÃO

- Garrett, A. (1838). **Doutrinas de Estética Literária**. Lisboa: Textos Literários.
- (1839). **Da Educação**. Lisboa: Livraria Moderna.
- (1848). **Obras de J. B. de A. Garrett**, **Theatro** de J. B. de Almeida Garret ; 10 ; 5. Lisboa.
- (1859). **Obras do V. de Almeida Garrett**: 7. **Theatro**; 4. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1859). **Tio Simplicio**. *Apud*. A. Garrett, **Obras de J. B. de A. Garrett**. **Theatro** de J. B. de Almeida Garret (pp. 109 - 110). Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1856). **O Alfageme de Santarém / J. B. de Almeida Garrett**. - 2.^a ed. - Lisboa: Imprensa Nacional.
- (18 de Maio de 1939). "Projecto de Lei [e Relatório] sobre a propriedade literária e artística" in *Diário da Câmara dos Deputados*.
- (1844-1846) *Prólogo* de **Um Auto de Gil Vicente**. **Theatro de J. B. de Almeida-Garrett** / J. B. de Almeida Garrett. - [1.^a ed.]. - Lisboa : Imprensa Nacional.
- Hergé. (1963). **The Adventures of Tintin - Les Bijoux de la Castafiore**. London: Methuen.
- Molière. (1995). **L'Avare**. Montrouge: Larrouse.

ENSAIOS

- Aristóteles, **Poética**. Trad. Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Kalouste Gulbenkian. 2004
- Barbas, H. (1994). **Almeida Garrett , O Trovador Moderno**. Lisboa: Edições Salamandra.
- Bakhtin, M. (1992). **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, Ltda.
- Berne, E. (1964). **Games People Play**. London: Penguin.
- Buescu, M. L. (1983). **Auto da Lusitânia**. *Apud*. **Copilaçam de Todalas Obras de Gil Vicente**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Burke, P. (1992). **O Mundo como Teatro**. Lisboa: Difel.
- Dawson, S.W. (1970). **O Drama e o Dramático**. Trad. Maria Salomé Machado. Lisboa: Lysia, Editores e Livreiros, S.A.R.L.
- Damásio, A. (2010). **O Livro da Consciência, A construção do Cérebro Consciente**. Maia: Círculo de Leitores.
- Eco, U. (1998). **Entre a Mentira e a Ironia**. Miraflores: Difel.
- Goleman, D. (1985). **Vital Lies, Simple Truths, The Psychology of Self-Deception**. Great Britain: Clays, Ltd.
- Lawton, R. A. (1966). **Almeida Garrett, L'intime Contrainte**. Paris: Didier.

- Monteiro, O. P. (1971). **A Formação de Almeida Garrett - Experiência e Criação**, Vol 1. Coimbra:Centro de Estudos Românicos.
- Laurel, B. (1993). **Computers as Theatre**. U.S.A.: Addison-Wesley Publishing Company.
- Mateus, O. (2003). **de Teatro e outras escritas**. José Camões e Quimera Editores.
- Monteiro, P. F. (2010). **Drama e Comunicação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Murray, J. H. (1997). **Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace**. New York: The MIT Press.
- Ricoeur, P. (1995). **Teoria da Interpretação**. Trad. J. Morão. Porto: Porto Editora.
- Ryngaert, J. P. (1991). **Introdução à Análise do Teatro**. Porto: Edições Asa.
- Rosa, A. N. (2005). **Maria de Magdala**. Lisboa: Publidisa.
- Scherer, M. B. - M. J. (1982). **Estética Teatral, Textos de Platão a Brecht**. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Steiner, C. (1990). **Scripts People Live**. New York: Grove Press.
- Tomé, C. C. (2007). **O que é o e-Learning, modalidades de ensino electrónico na Internet e em disco**. Lisboa: Plátano Editora.
- VV. AA. (1984). **O Texto e o Acto**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VV. AA. (1999). **Leituras**, Almeida Garrett. 4. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- VV. AA. (2010). *Colóquio Letras*. nº 174. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VV.AA. (1980). **Humor, Ironia, Paródia**. Espiral - Revista 7. Madrid: Gráficas J. Benitas.

INTERNET

Artigos on-line

- Barbas, H., Correia, N. (2006). "Documenting InStory - Mobile Storytelling in a Cultural Heritage Environment" in *Intelligent Technologies for Cultural Heritage Exploitation*. Riva del Garda, Italy: Centro per la Ricerca Scientifica e Tecnologica.
- Bates, A. (1906). **French Drama Part Nine**.
Acedido de http://books.google.pt/books?id=AK8h-antkzoC&pg=PA88&lpg=PA88&dq=Eugene+scribe+paid+large+amounts+of+money+for+copyright&source=bl&ots=irIxVMYlTh&sig=B8MdBfNnpOccP8c_mnFcHYIBppY&hl=pt-PT&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false em 20.07.2012
- Oliveira, F. d. (s.d.). "Um Auto de Gil Vicente (de Almeida Garrett) e a Restauração do Teatro Português" in *Anais do XXIII Congresso Internacional da associação Brasileira de Professores de Literatura Portuguesa* (ABRAPLIP).
- Saltz, D. Z. (1962). "Live Media: Interactive Technology and Theatre" in T. J. University, Project Muse (pp. 107-130 (Article)). The John Hopkins University Press. Acedido de **Live Media: Interactive Technology and Theatre**. Theatre Topics, Volume 11, Number 2, September 2001, pp. 107-130 .
- Taylor, J. R. (s.d.). *The raise and fall of the well-made play*. (2012). In **Encyclopædia Britannica**. Acedido em 18 de May de 2012, de Encyclopædia Britannica: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/639300/well-made-play>
- Trocmé-Fabre, H. (Juin de 2009). *Articles en Ligne*. Acedido de Cahiers pedagogiques: <http://www.cahiers-pedagogiques.com/Vous-avez-dit-vous-avez-pense.html>

- VV.AA. (15 de Julho de 2008). **Teatro Tapafuros**. (2008).” Folia - Tu És Isso”. acessado de <http://www.tapafuros.com/> em 05.08.12. Acessado de <http://www.hotfrog.pt/Empresas/Teatro-TapaFuros/Folia-Tu-s-Isso-2993>
- VV.AA. (s.d.). **Sociedade Portuguesa de autores**. Obtido de **História do direito de autor**: Acessado de <http://www.spautores.pt/autores/direito-de-autor/historia-do-direito-de-autor> em 15.07.2012

Sítios

- Academia Francesa** - <http://www.academie-francaise.fr>
- Agrupamento de Escolas de Arga e Lima** - <http://www2.eb23-lanheses.rcts.pt>
- Apoio à formação de professores** - http://www.ite.org.uk/ite_topics/drama_secondary/006.html
- Apoio curricular** - <http://hotpot.uvic.ca/>
- Apoio curricular para a disciplina de Matemática** - <http://www.mymaths.co.uk>
- Biblioteca Digital Almeida Garrett** da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. <http://bibliotecadigital.fl.ul.pt/>
- Biblioteca Digital Almeida Garrett** da Biblioteca Nacional acessado de <http://purl.pt/96/1/obras/index.html>
- Biblioteca do Teatro Nacional D. Maria II** acessado de <http://Garrett, Almeida, 1799-1854 - Teatro Nacional D. Maria II ...>
- Biblioteca Nacional digital** - <http://purl.pt>
- Biblioteca Nacional Maçonica Almeida Garrett** <http://www.maconariaregular.org/biblioteca/pdf/quem-foi.pdf>
- Centro de Estudos de Teatro da F.L.U.L.** - <http://www.fl.ul.pt/cet>
- Circulo de Pesquisa e Ação Pedagógica francês** - <http://www.cahiers-pedagogiques.com/Vous-avez-dit-vous-avez-pense.html>
- Clifton Preparatory School** - <http://cliftonprep.co.za/school/category/role-playing-game-society>
- Cooperativa de Cultura do Teatro dos Castelos** - <http://www.teatrodoscastelos.org>
- Diário de Notícias on-line** - <http://www.dn.pt/>
- Dicionários e enciclopédias em língua portuguesa** - <http://www.infopedia.pt>
- Façade** - <http://games.softpedia.com/get/Freeware-Games/Facade.shtml>
- Google Books** - <http://books.google.pt>
- Have you or do you L.A.R.P* <http://www.project1999.org/forums/archive/index.php/t-49123.html>
- História do Teatro Francês** - <http://www.atatheatre.com/Historique.htm>
- História Moderna e Contemporânea do ISCTE-IUL** - <http://www.arqnet.pt/portal/biografias/garrett.html>
- IBM Research** - <http://www-03.ibm.com/ibm/history/ibm100/us/en/icons/deepblue>
- Jornal Público** - <http://www.publico.pt/>
- L'Histoire par L'image** - <http://www.histoire-image.org>
- Media social** - <http://mashable.com/follow/topics/augmented-reality/>
- Plano Nacional de Leitura** - <http://www.planonacionaldeleitura.gov.pt/>
- Portal da História da Maçonaria Regular** - <http://www.maconariaregular.org>
- Second Life**. – <http://secondlife.com>
- Sociedade de Autores e Compositores Dramáticos (SADC)** - <http://www.sacd.fr/>

Teatro Municipal de Almada - <http://www.ctalmada.pt/>

Wayne Turney - sítio pessoal do ator, professor, diretor e dramaturgo
<http://www.wayneturney.20m.com/scribe.htm>

Faixas Musicais

Suta, V. (Compositor). “Linhas Cruzadas”. **Virgem Suta**. [V. Suta, Artista], Portugal.

Índice de Imagens

- Imagem 1 – «O Bom e o Mau Juiz», de autor anónimo de finais do século XV, Monsaraz.
- Imagem 2 – Foto de sala de Jantar que surge no ecrã do palco da direita.
- Imagem 3 – Palco da Esquerda; Palco central e Palco da direita onde se vê a cena de vídeo onde contracenam Amália e Joaquina.
- Imagem 4 – Palco lateral esquerdo onde José Félix assiste ao que se passa no palco central onde se encontra Duarte.
- Imagem 5 – Vista do palco central e lateral esquerdo e porta de ligação entre os dois espaços.
- Imagem 6 – Vista do palco central.
- Imagem 7 – Vista do palco central.
- Imagem 8 – Preparing for the Wedding (Konstantin Makovsky, 1884)
- Imagens 9 e 10 – 4 pinturas abstratas baseadas no quadro de Konstantin Makovsky, Preparing for the Wedding (1884) e portas de acesso às varandas.
- Imagem 11 – Estrutura de porta e porta de contraplacado com manípulo que une os dois palcos.
- Imagem 12 – Espelho de camarim.
- Imagem 13 – Da esquerda para a direita: Criada (farda tradicional de criada interna); General Lemos uniformizado; Brás Ferreira de fato completo; Duarte com conjunto típico de calça bege, Camisa e pullover ao pescoço; José Félix com farda que imita a do patrão; Amália de vestido classe média-alta; Joaquina de preto e branco de forma a sugerir a sua função de governanta.
- Imagem 14 - Montagem da vinheta de Castafiore a que se sobrepõe imagem de embuçado.
- Imagem 15 – Still frame de Duarte com balão de pensamento.
- Imagem 16 – Still frame com balão de som em que Duarte empurra o homem que cai sobre Lord Cookinbrook.
- Imagem 17 – Frente e verso do programa da peça.

Anexos

Texto adaptado de **Falar Verdade a Mentir** de Almeida Garrett

Cd com Tese, imagens e vídeos da representação da peça

